



حوارات مختارة

الشّاعر في مرآته

أندري تاركوفسكي

ترجمة: منير عليمي

الشَّاعرُ في مرآتهِ

حوارات مختارة

أندري تاركوفسكي

الشَّاعرُ في مرآتهِ

حوارات مختارة

ترجمة: منير عليمي



عنوان الكتاب: الشّاعرُ في مرآتهِ: حوارات مختارة لـ أندري تاركوفسكي

ترجمة: منير عليمي

◎◎

ر.د.م.ك: 978-603-04-4248-5

التدقيق اللغوي: نجيبة عبداوي

الطبعة الأولى: 2023

تصميم الغلاف: عبد الفتّاح بوشندوقة

14.5 * 21.5 سم / 140 صفحة

تنضيد داخلي: سعيد البقاعي

◎◎

يصدر الكتاب ضمن السلسلة المعرفية من مهرجان أفلام السعودية

◎◎



جسور الثقافة للنشر والتوزيع

السعودية - الخبر الشمالية -

شـارع الأمير فيصـل بن فهد

cbridgessa@gmail.com

@cbridges_sa

+966582223400

المحتويات

السينما والمعرفة

منذ انطلاقه في العام 2008م، آمن مهرجان أفلام السعوديّة، بدوره الأصيل في البناء الثقافيّ والمعرفيّ الموجّه إلى العاملين في الحقل السينمائيّ العربي، فاهتمّ بمشروعِ المعرفة ودفعِ عجلة التأليف في كافّة الحقول الخاصّة بصناعة الأفلام، وذلك من أجل الارتقاء بجميع مراحل الصناعة السينمائية. وانطلاقاً من هذا الإيمان، تبنى المهرجان الذي تنظمه جمعية السينما، بشراكة مع مركز الملك عبدالعزيز الثقافي العالمي (إثراء)، وبدعم من هيئة الأفلام في وزارة الثقافة، تبنى برنامجًا دورياً لإنتاج الكتب، بُغيَة إخراج الصناعة السينمائيّة من دائرة الكتابة غير الاحترافيّة، التي لا تقوم على أسسٍ علميّةٍ صلبةٍ، والارتقاء بها إلى مستوى المهنيّة وعمق الاختصاص، لتجاوز النقص الفادح في كتب المجال السينمائيّ، وافتقار المكتبة العربيّة إلى الكتب المتخصّصة -وإن وُجدت على استحياءٍ في بعض دور النشر- ويُرَدُّ ذلك إلى أسبابٍ عديدةٍ، منها غياب الجهة الراعية والمختصّة، ومنها تكلفة الإصدارات المعرفيّة وما تفرضه من أعباء.

وفي هذا المضمار تأتي السلسلة المعرفيّة الصادرة عن مهرجان أفلام السعوديّة، ومن أهدافها المركزيّة كشفُ المواهب وتقديمُ أحدث الكتب الجديدة عربيًّا، ونقلُ المعرفة المختصّة في هذا المجال من مختلف اللغات الأخرى إلى اللغة العربيّة، كي تكون متاحةً بين أيدي المهتمّين بصناعة الأفلام.

مهرجان أفلام السعوديّة

مقدِّمة المُترجم

يعدُّ أندري تاركوفسكي من الأسماء التي تطرحُ أسئلةً كثيرة، ليسَ في عالمِ السِّينما وحدهُ بل في عالمِ الشِّعر كذلكَ. فمن خلالِ أفلامهِ القليلة التي تركها، استطاعَ أن يخلقَ عالمًا شعريًّا خاصًّا، بل وطريقةً فريدةً تمكَّن من خلالها من رسمِ صورٍ شعريّة سينمائيَّة ظلَّت خالدة ومازالت إلى الآن علامةً على مدرسةٍ سينمائيَّة قائمة الذَّات، جعلت من الشِّعرِ عدسةً ثانيَة في عالمِ السِّينما.

في هذه الحوارات المختارةِ التي أجراها تاركوفسكي مع صحفيين غربيين، نخوضُ في غمارِ حياة هذا المخرج الذي اختار منذُ بداياتهِ، نمطًا آخرَ وتيَّارًا مختلفًا جعلهُ المؤسِّسَ الأوَّل لما يسمَّى بتيَّار السِّينما الشِّعريَّة ومجدِّدًا لمفهومِ الصُّورةِ ولعلاقةِ البطلِ بعالمهِ.

في هذه الحوارات الصِّحافيَّة، يتطرَّقُ تاركوفسكي إلى نظرتهِ لعلاقةِ الشرقِ بالغرب وإلى الوضعيَّة التي عاشها الفنَّانُ في الإتِّحاد السُّوفياتي كما يتطرَّقُ إلى الأسس الجماليَّة التي بنيت عليها السِّينما

السُّوفياتيَّة إضافةً إلى الخصائص الجديدة التي أضحت تميِّزُ السِّينما السوفياتيَّة عن غيرها، كما يخوضُ في مسائل تتعلَّقُ بمسألة الحرِّية في المعسكر الاشتراكي وعلاقة المثقَّف بالسلطةِ، علاوةً على نقاطٍ مختلفة لها علاقة بالشعر وأثرِهِ في الحركة السِّينمائيَّة في روسيا وغيرها من بلدانِ العالم. ولعلَّ أبرزَ ما يميِّزُ هذه الحوارات، رؤيةُ تاركوفسكي للمسألةِ النِّسويَّة ولعلاقةِ المرأة بالرَّجل سينمائيًّا وفنِّيًّا وهيَ رؤيةٌ مغايرة، جعلت منهُ مخرجًا إشكاليًّا خصوصًا في الغرب.

انتقينا هذه الحوارات من حوارات كثيرة نشرت في صحف غربيَّة كثيرةٍ وانتقاها المخرج جون جيانفيتو ونشرها مجمَّعةً في كتابٍ صدرَ ضمنَ منشورات جامعةِ ميسيسيبي.

ارتأينا اختيار الحوارات التي تقدِّمُ لمحةً جديدةً حولَ الفلسفة التي يتَّبعها تاركوفسكي في أفلامه، كما حاولنا الابتعادَ عن اختيار الحوارات التي تتضمَّنُ نقاطًا تتكرَّر في حوارات أخرى (كطفولتِهِ مثلًا) كي نتجنَّب التِّكرار كما التجأنا إلى العودةِ إلى حوارات أُجريت باللغة الفرنسيَّة وقمنا بترجمتها عن اللغة الأم واعتمدنا في ترجمتنا لعناوينِ الأفلام، العناوينَ الرَّائجة عربيًّا كي يتسنَّى للقارئ العودة إليها.

هذه الحوارات ليست إلا محاولةً بسيطة للغوصِ في تجربة إشكاليّة وعميقة، تمامًا كالشعر، حيثُ يكون الضَّياع هو العلامة

الأولى على اندهاشنا وهذا ما حدث تمامًا وأنا أغوص في ثنايا هذه الحوارات.

منير عليمي

أنا معَ السِّينما الشّعريَّة

حوار: باتريك بيرو/1962

عمرهُ الآنَ ثلاثونَ عامًا. وُلدَ على ضفافِ نهرِ الفولغا، سليلُ عائلة تنحدرُ من روسيا. عائلةٌ من الشّعراءِ والمفكّرين المهووسين بالرّسمِ والموسيقى. يمكنُ تصنيفُ تاركوفسكي ضمنَ التّيّار الذي نطلقُ عليهِ اليوم «الموجة السوفياتية الجديدة» ولكن كيفَ شملَ هذا التّيار السّينما؟

تاركوفسكي: بعدَ قضائي فترة من الزّمنِ في دراسةِ مشاكلِ الحضارة الغربيّة، قضّيتُ سنتينِ عامِلًا في سيبيريا في حقلِ البحوث الجيولوجيّة ثمّ عدتُ إلى موسكو، حيثُ التحقتُ بمعهد روسيا للسّينما وكنتُ حينها طالبًا لميخائيل روم. حصلتُ على شهادتي الجامعيّة عامَ 1961. قمتُ بإخراجِ فيلمينِ قصيرينِ واحدٌ منهما هو المدحلة والكمان. باختصار، كانَ ذلكَ الفيلم تمرينًا في المدرسة التركيبيّة eclecticism قبلَ الالتحاقِ بشركة موسفيلم Mosfilm حيثُ أخرجتُ فيلمَ «طفولة إيفان».

باتريك بيرو: ما الذي أردتَ التّعبيرَ عنهُ في فيلمكَ الأوّل؟

تاركوفسكي: أردتُ بذلكَ الفيلم أن أوصلَ كراهيّتي للحرب. اخترتُ الطّفولة لأنّها التّيمة الأولى التي تتعارضُ مع فكرة الحرب. لا ينبني الفيلمُ على حبكة معيّنة ولكنّهُ مبنيٌّ على التّعارضِ الكامنِ بينَ الحربِ ومشاعر الطّفل. لقد قتل جميعُ أفرادِ عائلة الطّفل، والفيلمُ يبدأ مع منتصفِ الحرب.

بارتيك بيرو: هل ضمّنت الفيلمَ جانبًا من تجربتكَ الشّخصيّة؟

تاركوفسكي: في الواقع لا، فقد كنتُ صغيرًا أثناء الحربِ الأخيرة. ولكنّني رغمَ ذلكَ حاولتُ ترجمة المشاعر التي تملّكتني حينها، فنحنُ إزاءِ حربٍ لا يمكنها أن تمّحي من ذاكرتنا جميعًا.

بارتيك بيرو: كيفَ كانت ظروف التّصوير؟

تاركوفسكي: لقد قمت بالتصوير لمدة أربعة أشهر خلال صيف عام 1961 وخصصت ما يقرب من شهرين للتحرير. تكلف الفيلم 2.5 مليون روبل وهي ميزانية متوسطة الحجم.

بارتيك بيرو: هل يمكن القول إنك جزء من الموجة الجديدة من صانعي الأفلام السوفييت؟

تاركوفسكي: نعم، يمكنُ ذلكَ، لكنَّني أكره هذه التعريفات التخطيطية.

بارتيك بيرو: أنا أكرهها مثلك تمامًا لكنّني أحاول أن أمَوقعكَ

ضمنَ تيار الإنتاج السوفياتي. إذا كنت تفضل ذلك طبعًا، هل يمكن أن تخبرني ما الذي تمثله السينما الروسية بالنسبة إليك؟ وبأي الطرق تشعر أنك أكثر ارتباطًا بها.

تاركوفسكي: توجد في الاتحاد السوفياتي في الوقت الحاضر اتجاهات متنوعة تتبع مسارات متوازية دون أن تزعجَ بعضها البعض كثيرًا، وانطلاقًا من هذهِ النقطة يمكنني أن أموقعَ نفسي. على سبيل المثال، هناك اتِّجاه «جيراسيموف» الذي يبحثُ، قبل كل شيء، عن الحقيقة في هذه الحياة. كان لهذا الاتجاه تأثير كبير وأتباعٌ كثيرون. بدأ اتجاهان آخران في الانكماش ويبدو أنهما أكثر حداثة. يمكن للمرء أن يتتبع جذورهما التي تعودُ إلى فترة الثلاثينات. لكن فقط بعد المؤتمر العشرين(*) تمكنوا من تحرير أنفسهم وتطويرها، والإفصاحُ عن طاقاتهم المكبوتة. إذن ما هما هذين الاتّجاهين؟ الاتِّجاه الأوَّلُ هوَ «السينما الشعرية» التي جسَّدها كلٌّ من تشوكروي في فيلم «قصيدة الجندي» و«الرجل الذي تبع الشمس» لميخائيل كاليك، والتي يمكن مقارنتها بفيلم «البالون الأحمر» الذي أخرجهُ لاموريس، لكنها في رأيي أفضل بكثير. أعتقد أنني يمكن أن أكون ضمن اتجاه السينما الشعرية، لأنني لا أتبع تطورًا سرديًا صارمًا وروابط منطقية في أفلامي، كما أنَّني لا أحب البحث عن مبررات لأفعال البطل. أحد الأسباب التي دفعتني إلى الانخراط في السينما

(*) المقصود هو المؤتمر العشرين للحزب الشيوعي

هو أنني رأيت الكثير من الفوضى التي لا تتوافق مع ما كنت أتوقعه من اللغة السينمائية.

الاتجاه الثاني هو ما نسميه في اتحاد الجمهوريات الاشتراكية السوفياتية «السينما الفكرية» لميخائيل روم. على الرغم من أنني كنت تلميذه لبعض الوقت، إلا أنّني لا أستطيعُ قول أي شيء عنه لأنني لا أفهم هذا النوع من السينما. كل الفنون، تحملُ جانبًا من الفكر، لكن بالنسبة إلي، يجب أن تكون جميعها، والسينما خصوصًا وقبلَ كلِّ شيء، عاطفية وتعمل وفقَ ما يمليهِ القلب.

بارتيك بيرو: هل تعتقد أن تطور السينما السوفياتية الفتية يتزامنُ مع تطوُّر الحركة الشعرية؟

تاركوفسكي: لا أعتقد ذلك لأن الشعر السوفياتي يتطور على أرضية مختلفة عن أرضية السينما الفتيَّة. لدينا بالتأكيد نقاط مشتركة ونفس العمر أيضًا، لكنني شخصيًا لا أتفق كثيرًا مع يفغيني يفتوشينكو الذي يحبُّ التعبير عن وجهة نظره بطريقةٍ مباشرة وأكثر عاطفية. لا أعرف ماذا ستكون النتائج، لكني أرغب في اختيار مسار يعتمدُ على المشاعر. بالمقارنة مع النَّزعة التأكيدية لدى يفتوشينكو، فإنني أفضل الإيجاز، وهو أسلوب تعبير أكثر تركيزًا.

بارتيك بيرو: هل هناك أزمةُ أفلامٍ في الاتِّحاد السُّوفياتي اليوم؟

تاركوفسكي: قطعًا لا. إنَّ دور السينما هي وقود كلُّ عرضٍ سينمائي، مشكلتنا إنَّنا نفتقر إلى قاعاتِ عرض كافية. أحد أسباب

عدم وجود أزمة هو عدم وجود منافسة من التلفزيون. تختلف وظيفة التلفزيون عن وظيفة الفيلم بل وأقلُّ أهمية منه. بالتأكيد لم يجد التلفزيون طريقه بعد.

قبل أن أطرح عليه سؤالَ العادةِ الذي يختمُ كل مقابلة، أخبرني أندريه تاركوفسكي تلقائيًا عن مشروع عزيز عليه.

تاركوفسكي: أفكِّرُ في إنجازِ فيلم عن أندريه روبليف رسام أيقونات روسي من القرن الخامس عشر. لا توجد أي وثائق تقريبًا حول وجوده، فنحن نعرف فقط اثنين من أعماله، وأحدهما، الثالوث، الذي يمكن العثور عليه في معرض ترتجاكوف في موسكو والذي أعطاني فكرة عن كيفيَّة إنجاز الفيلم. عند رؤية هذه الأيقونة، تمكنت من تخيل الحياة في ذلكَ الزَّمنِ الرهيب، زمن ديميتري دونسكوي. لا تكمن المشكلة في إحداث نقلة تاريخية، ولكن في الكشف عن موهبة الرسام الذي اكتسب عمله أهمية كبيرة بمرور الوقت. أحاول أن أجعل السَّفر عبر الزَّمنِ fuga temporum محسوسًا، لإظهار العلاقات بين الزَّمن والفنان: كيف استطاع الرجل، بدءًا من الفكرة المجردة عن الثالوث، أن يجعلنا نشعر بالأخوَّة البشرية.

لقاءٌ غير رسمي

حوار: جيديون باشمان / 1962

لقد وصلنا مؤخَّرًا خبر فيلم طفولة إيفان، الفيلم السوفياتي الذي أثار ضجة كبيرة في مهرجان كارلوفي فاري ومهرجان البندقية. مع هذا الفيلم، أصبح تاركوفسكي (مثل جميع المخرجين السوفييت الأصغر سنًّا من أكاديمية موسكو للأفلام) عضوًا في مجموعة من المجدّدين في السينما الروسية. يكتب جيديون باشمان عن لقاء شخصي مع تاركوفسكي، أجراهُ معه خلال مهرجان البندقية السينمائي المضطرب، وكان يجب أن يكون لقاءً غير رسمي إلى حد مًا.

إنه رجل عصبي ثلاثيني ويبدو أصغر بكثير، قميصه مفتوح، يضعُ وشاحًا تحت الياقة يلفُّهُ حول رقبته وفقَ الطَّريقةِ الروسيّة. الشعر فوق جبهته المرتعشة قصيرٌ. لديه وجنتان عريضتان قويتان وشفتان سميكتانِ، يضغطُ عليهما في كثير من الأحيان. أثناء المؤتمر الصحفي، قام بإيماءات شديدة، متجاهلاً الميكروفون الذي في يديه، مما يجعل صوته يرتفع وينخفض. يقوم بنوع من الرقص على خشبة

مسرح فيستيفال بالاس حيث يحاول الإجابة عن أسئلة الصحفيين رغمَ ضعف الترجمة التي جعلتهُ يحاولُ إيضاحَ كلماته بلغة الجسد. الحديث يدور عن اتهامات بأنه شكلانيٌّ، وهي تهمة وجِّهت إليهِ، بشكل مثير للاهتمام، من قبل كل من أقصى اليمين (مجلَّة إيل بورغيزي) وأقصى اليسار (مجلَّة موندو أوبيرايو) اللتين تنتميان إلى الصحافة الإيطالية. يبدو أن هذه ليست المرة الأولى التي يسمع فيها تاركوفسكي هذا الاتهام، ومع ذلك فهو محصن من النقد الذي يبدو أنه لا أساس له من الصحة. فهوَ لا يوليه سوى القليل من الاهتمام، وبدلاً من ذلك يحاول التحدث عن أفكار أخرى تعتريهِ وتتعلَّقُ بعمله. إنه يريد (كما يقول ببراءة أمام رواد المهرجان المخضرمين، الذين اعتادوا الرد على هذا النوع من السَّطحيَّة بسخرية متشككة) أن يعيدوا إدخال الصور الشعرية في صناعة الأفلام. متجاوزًا بفارغ الصبر المقدمة السياسية من قبل رئيس الوفد الذي قال إن السينما الروسية، خاصة في الثلاثينيات، قد بنت تقليدًا يتمثَّلُ في الالتزام، ويرى أن وظيفتها هي تحقيق العدالة من خلالِ هذا التقليد. إنه يتجول بين الأسماء كما لو كان في دورة تمهيدية: بودوفكين، آيزنشتاين، دوفجينكو؛ السينما الروسية العظيمة في عصر ما قبل الحرب. بعد أن ضغط عليه الصحفيون، اعترف بأن العشرينات، خاصة من وجهة نظر شعرية، كانت أكثر أهمية للسينما الروسية، ومع ذلك فقد أظهر اللباقة من خلال ذكر تشابابييف، وهو من الثلاثينيات، كمثال على نظريته. يتسبب عدم كفاية الترجمة المكونة

من ثلاث خطوات في نفاد صبره بشكل متزايد، ويتحدث أكثر، بينما لا يُفهم من كلامهِ الكثير.

لذلك، نحاول إجراءَ لقاء خاص. وفي النهاية حظينا بفرصة في وقت متأخر بعد الظهيرة. ولكن واجهنا مشاكلَ جديدة عندما سقطَ المترجم فريسةً لتأثيرات الفودكا بعد وقت قصير من التَّقديم. اكتشفنا بعد ذلك أن تاركوفسكي يفهم القليل من الإنجليزية، وبمساعدة الحد الأدنى من معرفتنا باللغة الروسية، تمكنًا على الأقل من طرح أسئلتنا بطريقة مفهومة، وما كانَ علينا إلَّا أن نتركهُ يتحدث. يمكن لاحقًا ترجمة كلماتهِ المتدفِّقةِ من جهاز التسجيل.

جيديون باشمان: هل تعتبرُ نفسكَ جزءًا من «الموجة الجديدة» الرُّوسيَّة؟

تاركوفسكي: من حيث الاتجاه الخاص في اتحاد الجمهوريات الاشتراكية السوفياتية، لا توجد «موجة جديدة». كوني في الثلاثينيات من عمري، فأنا ببساطة أنتمي إلى الجيل الأصغر من صانعي الأفلام الروس. يحاول جيلي بجدية شديدة استكشاف العلاقة بين الشكل والمحتوى. لم يتم تناول هذه المشكلة بشكل كافٍ في السينما الروسية، وجيلي هو أول من يفكر حقًا في حقيقة أنه يمكن أن يؤدي إلى الابتذال إذا كان للموضوع تأثير كبير جدًا على الشكل.

جيديون باشمان: يمكنُ للمرءِ أن يلمسَ تغييرًا قويًا على مستوى

الشكل في الأفلام الرُّوسية طيلة السَّنتين الماضيتينِ. ما الذي يقفُ خلفَ هذا التغيير؟

تاركوفسكي: إنَّ البحث عن بنيةٍ شكليَّةٍ جديدةٍ مرتبطٌ على الدَّوامِ بالأفكارِ التي تبحثُ عن أدواتٍ جديدةٍ للتعبير. مثلًا، يستحيلُ اليوم أن نرى الحربَ في عيونِ هؤلاءِ الذين يختبرونها بطريقةٍ واعيَةٍ. أحاولُ أن أنظر إلى الحرب بعيني شخص في عمري. إنني أحكم على الماضي من خلال وجهة نظرٍ حينيَّةٍ. أنا أظهر ما كان يمكنني أن أخوض غماره إذا كنت طرفًا في حدثٍ مَّا. لقد شهدت كيف يمكن للحرب أن تشلَّ مدارك المرء العقلية. واليوم، يجب أن تُحل مشكلة الحرب مرة أخرى بواسطةِ جيلي، إنه الموضوع الذي يفرض سطوته من بينِ كلِّ الموضوعات الأخرى، ولكن وجهة نظرنا الجديدة تكرهنا على البحث عن شكل جديد للقيام بهذه المهمة.

جيديون باشمان: فيما يتعلق بمسألة التَّركيب، يجب أن يكون هناك الكثير من الجدل حولك، نظرًا لوجود العديد من الأشياء الجديدة والمتنوعة التي يتم إنتاجها في الوقت الحالي.

تاركوفسكي: هناك الكثير من النقاش في الاتحاد السوفياتي في الوقت الحالي حول ما إذا كان من الممكن التعبير عن المشاكل المعاصرة من خلال جوهر الفرد. هذا هو موضوع جدالاتنا: هل تستطيع «الأنا» تمثيل المجتمع؟ في الوقت نفسه، يساعد التعامل مع

هذه المشكلة فنانينا الشباب في البحث عن جوهرهم الخاص. في الماضي، كان هذا البحث صعبًا للغاية. لا يمكنك الاقتصار على محاولة التعبير عن نفسك. لا أحتاج إلى أن أخبرك لماذا كان ذلك صعبًا للغاية. ولكن هناك الآن تغييرات كبيرة تحدث في الاتحاد السوفياتي، مما يمكّن الفنانين، على سبيل المثال، من تمثيل العام من خلال الخاص. لذلك لا توجد «موجة جديدة»، بل توجد أنماط كثيرة مثلما يوجدُ العديد من الفنانين.

جيديون باشمان: من غير المعتاد أن يرسل اتحاد الجمهوريات الاشتراكية السوفياتية فيلمًا ليعرض أوَّل مرَّة في مهرجانِ البندقية، لا سيما أَنَّهُ كانَ من الأفلامِ الرَّائدةِ للغاية. هل كان هناك الكثير من النقاش حول الاختيار؟

تاركوفسكي: نعم بالتأكيد. بمجرد الانتهاء من الفيلم، عرضناه على زملائنا الأكبر سنًا، بمن فيهم ميخائيل روم. بعد العرض أخبرني أنه بالنسبة إليه، يمثل الفيلم كشفًا عن الاتجاه الذي يسير فيه المخرجونَ الشَّباب. بشكل عام، كان الجيل الأكبر سناً أكثر تعاطفًا مع الفيلم مما كنت أتوقع. أعلم أن لديهم وجهة نظر مختلفة للأشياء وأنَّهم مهتمون بأشكال أخرى، وهذه الموضوعات لا تثيرهم بقدر ما تثير اهتمامنا نحن جيل الشباب. ومع ذلك، فقد هنأني زملائي الأكبر سنًا، مثل روم وكالاتوزوك وأوروسيفسكي، وأخبروني أن الفيلم يحمل تقاليد السينما السوفياتية. ومع ذلك، كانت هناك مناقشات مستفيضة حول مسألة الشكل. لكنني وجدت أن هذه

المناقشات كانت إلى حد كبير غير صحيحة وسطحية. كان هذا الفيلم صراعًا داخليًا كبيرًا لي ولزملائي في العمل، ولم نكن سعداء برؤية الناس يتحدثون عن عملنا باستخفاف وبطريقة نظرية لا أساس لها من الصحة. نريد أن نُعامل بجدية واحترام. وجد الفيلم منذ ذلك الحين الكثير من المعجبين إلى درجة أنني أعتقد أنني نجحتُ فيه.

جيديون باشمان: هل لديكَ فكرة الآن عن الفيلم الموالي؟

تاركوفسكي: أخطط لإنجازِ فيلمي القادم عن أندريه روبليف، الرسام الروسي العظيم الذي عاشَ في القرن الخامس عشر. هذا هو الموضوع الذي يهمني: شخصية الفنان بالنسبة إلى عصره. نتيجة لحساسيته الطبيعية، يستطيع الرسام استيعاب عصره بشكل أعمق وإعادة إنتاجه بشكل كامل أكثر من أي شخص آخر. لن تكون قصة تاريخية أو سيرة ذاتية. ما يسحرني هو عملية النضج الفني للرسام وتحليل موهبته. يمثل فن أندريه روبليف ذروة النهضة الروسية. إنه أحد الأحداث البارزة في تاريخ ثقافتنا. يقدم كل من فنه وحياته مادة غنية.

قبل أن نبدأ في كتابة السيناريو، بحثنا في الوثائق والسجلات التاريخية، في الغالب لنكون قادرين على تحديد ما لن نستخدمه في الفيلم. على سبيل المثال، نحن أقل اهتمامًا بالأسلوب التاريخي المتعلّق بالأزياء والإعدادات واللغة. لا يفترض أن تشتت التفاصيل

التاريخية انتباه المشاهد، فقط لإقناعه بأن الحدث يحدث بالفعل في القرن الخامس عشر. مجموعة زخارف محايدة، أزياء محايدة (لكن مقنعة)، مناظر طبيعية، لغة حديثة - كل هذا سيساعدنا على التحدث عن أهم الجوانب، دون تشتيت انتباه الجمهور.

سيتألف الفيلم من عدة حلقات غير مترابطة منطقيًا ببعضها البعض بشكل مباشر. بدلا من ذلك، هم مرتبطون داخليا من خلال الأفكار. نحن لا نعرف حتى الآن في أي ترتيب تسلسلي سيتم ضم الروايات الجديدة؛ ربما حسب التسلسل الزمني، وربما لا. نريد تنظيم الحلقات وفقًا لتداعياتها على تطور شخصية روبليف، بحيث تبني بعضها على بعض بشكل كبير أثناء ولادة فكرته عن أيقونة الترويزا الرائعة (الثالوث). في الوقت نفسه، نريد تجنب أي مسرحية تقليدية، بعزلتها الكنسية، وتخطيطها المنطقي والشكلي، لأنها غالبًا تمنع التعبير الكامل عن ثراء الحياة وتعقيدها.

جيديون باشمان: هل يمكنك توضيح فكرتك الأساسية عن شخصية الفنان في علاقةٍ بعصره؟

تاركوفسكي: دعنا نسميها ديالكتيك الشخصية. كل حدث يمر به البشر يصبح جزءًا من شخصيتهم، وجزءًا من نظرتهم، وجزءًا من البشرِ أنفسهم. لذلك، من المفترض أن تشكل «الأحداث» في الفيلم ليس فقط الخلفية التي يوضع فيها «البطل». غالبًا ما يتم إنتاج أفلام عن الفنانين بالطريقة التالية: يراقب بطل الرواية حدثًا. ثم يبدأ في

التفكير في الأمر أمام الجمهور، ثم يعبر عن أفكاره في عمله. في فيلمنا، لن يرسم روبليف أيقوناته في أي مشهد. سيعيش ببساطة ولن يظهر في جميع أجزاء الفيلم. وسيخصص الجزء الأخير من الفيلم، الذي نخطط لتصويره بالألوان، لأيقونات روبليف. في الواقع، سوف نعرضهم بشكل مفصل، حيث سيتم عرضهم في فيلم وثائقي. سيصاحب ظهور كل أيقونة على الشاشة نفس الموضوع الموسيقي الذي سيتم تشغيله خلال الحلقة المصوّرة المقابلة من حياة روبليف والتي ترمز إلى فترة تطور فكرة تلك الأيقونة.

نحن ملتزمون ببنية الفيلم هذه بناءً على الغرض المقصود منه: نريد إظهار جدليَّة (ديالكتيك) الشخصية، لاستكشاف حياة الروح البشرية.

جيديون باشمان: تتحدَّثُ في كلامكَ بضمير الجمع، من سيعمل معكَ على الفيلم؟

تاركوفسكي: سيعمل نفس الفريق الذي ساعدني «في طفولة إيفان» على فيلم حول روبليف: المصور السينمائي فاديم يوسوف، والمخرج الفني يفغيني تشيرنيايف، والعازف فياتشيسلاف أوفشينيكوف. أنا مقتنع بالفعل أنَّنا نفكِّرُ بطريقة مماثلة.

جيديون باشمان: هل هناك أي مبادئ نظرية في عملك يمكنك تلخيصها في بضع كلمات؟

تاركوفسكي: الطريقة الوحيدة التي يجب أن تدخل بها الفكرة الإبداعية إلى وعي الجمهور هي من خلال الثقة التي يتمتع بها منشئ المحتوى في جمهوره. يجب تطوير حوار يكون فيه الجمهور والمبدع شريكين متساويين. لا يوجد نهج آخر. حتى لو كان هناك شيء بديهي تمامًا لصانعِ المحتوى، فمن الخطأ تمامًا محاولة فرض ذلك في ذهن الجمهور. يجب استيعاب الأفكار الجمالية التي يولدها المشاهدون، ولكن لا ينبغي أبدًا التنازل وإهمالُ واجب بناء سينما حديثة. لا ينبغي بأي حال من الأحوال التنازل عن أذواق المشاهدين المختلفين.

أنا لا أؤمن بالمبدأ الأدبي المسرحي للتطور الدرامي. في رأيي، لا يوجد شيء مشترك بين هذا وبين الطبيعة الخاصة للسينما. هناك عدد كبير جدًا من الشخصيات في أفلام اليوم تعمل فقط على شرح ظروف نشأة الأحداث للمشاهد. لا يحتاج المرء إلى الشرح في الفيلم، بل للتأثير بشكل مباشر على مشاعر الجمهور. هذه المشاعر المولَّدة هي التي تدفع الأفكار إلى الأمام. أسعى إلى مبدأ المونتاج الذي سيسمح لي بكشف المنطق الذاتي - الفكر والحلم والذاكرة - بدلاً من منطق الموضوع.

أنا أبحث عن طريقة تكوين تنبع من الموقف والحالة النفسية للإنسان، بمعنى أنها يجب أن تكون ناتجة عن الظروف التي تؤثر بشكل موضوعي على السلوك البشري. هذا هو الشرط الأول لإعادة إنتاج الحقيقة النفسية.

الاحتراق

اكران/ 1965

في ديرِ أندرو نيكوف في موسكو، كانَ ثمَّة قبوٌ عاشَ فيهِ أندري روبليف آخرَ سنواتِ حياتهِ. اليوم، يوجد هناكَ متحف الفن الروسي القديم، والذي حملَ اسمه. في باحة الدير، صوَّر المخرج أندريه تاركوفسكي عدة أجزاءٍ من فيلم مخصَّص للفنان وسُمِّي باسمه. هذه ليست سوى أجزاء قليلة من صورة طويلة مدتها ما يقرب من ثلاث ساعات، والتي تم التخطيط لها بشكل مكثف ومضنٍ. كان هناك الكثير من العمل والتوتر وخيبة الأمل. كان هناك الكثير من الأفكار والمخاوف والتَّصوُّرات السعيدة.

وهنا، محاطين بالعصور القديمة الحقيقية والتي أعيد بناؤها، حيث اندمج القرنان الخامس عشر والقرن العشرون، فكرنا مرة أخرى في كيفية ارتباط التاريخ والحاضر في هذا الفيلم الكبير والمعقد. نقول مرة أخرى، لأن هذه الأفكار (بالطبع، ليست فقط بالنسبة إلينا) نشأت فور نشر السيناريو الذي كتبه أندريه كونشالوفسكي وأندريه تاركوفسكي. في ذلك الوقت، إلى جانب متعة قراءة النثر

الرائع (حيث يتم تقييم السيناريو كعمل أدبي مستقل)، ظهرت عدة أسئلة، لم يستطع إلا المخرج نفسه الإجابة عنها. والآن لدينا الفرصة لطرحها.

سألنا أندري تاركوفسكي: «لماذا روبليف بالذَّات؟».

أجابَ المخرجُ: لأنَّ روبليف عبقريٌّ. بعبارةٍ أخرى، هوَ ذلكَ الشَّخصُ الذي ينظرُ إلى العالمِ ببصيرة تنضحُ ألمًا، هوَ ذلكَ الشَّخص الذي يتعاملُ بحساسيَّة قُصوى معَ كلِّ شيءٍ يعترضهُ، مع الأشياء التي يمرُّ من أمامها البشرُ فينثرونَ نظراتهم عليها ويتعوَّدون عليها حتَّى تتحوَّل إلى شيءٍ عاديٍّ. وأيضًا لأنَّ الفنَّانَ هوَ على الدَّوامِ يعدُّ صورةً لوعيِ المجتمع. ولكن هذه مجرَّدُ إجابة منقوصة. إنَّ شخصيَّة روبليف تجذبنا لأن نعرف عنهُ القليل من الأشياء المتيقّنين منها. وهذا يعني، أنَّهُ في بناءِ الشَّخصيَّةِ، نحنُ أحرارٌ في بناءِ شخصيَّة أندريه دونَ أن نكونَ مقيَّدينَ بسيرتهِ الرِّوائيَّة أو بتصوُّراتٍ مسبقة عنه.

الصُّحفي: لذلك، فإن التاريخ في حد ذاته لا يهمك على الإطلاق. إذن هذه الصورة عن روبليف هي صورة مشبعة بأفكار عصرنا؟

تاركوفسكي: في رأيي، لا يمكن أن يكون التاريخ بحد ذاته موضوعًا للفن. لا أستطيع أن أفهم الأشياء التي يتحول فيها الأسلوب التاريخي إلى هروب من الحاضر. بالطبع، لا يتعلق الأمر بالمراجع المباشرة. كل أنواع التلميحات والتحدي المستتر للسلطة

تجعل الفيلم ليس معاصرًا ولا عميقًا. إنها مهمة تافهة للغاية. يبدو لي أنه من المهم جدًا أن تستخدم مادته التاريخية فقط كذريعة للتعبير عن أفكارك الخاصة وخلق شخصيات معاصرة. وسيكون من المحزن للغاية أن نحكم علينا في المقام الأول من وجهة نظر علمية أو تاريخية أو تاريخية فنية. مثل هذه النظرة إلى الفن يمكن أن تقتل حتى شكسبير الذي -سواء كتب عن الروماني الحقيقي أو قيصر أو الدنماركي الأسطوري- كتبَ هاملت والذي ظل دائمًا وفيا لقضايا عصره.

الصُّحفي: على الرغم من أنه لا تكاد توجد أي مصادر إعلامية عن حياة روبليف والمصادر الموجودة هزيلة للغاية، إلا أن العصر المعاد إنشاؤه في الفيلم قد تمت دراسته جيدًا. هناك عدد كبير من المؤلفات المتعلقة بتلك الفترة الزمنية، وقد تمت دراسة الأدب بدقة من قبل المخرج. شاهدنا الدِّيكور، ليس فقط هنا، ولكن أيضًا في فيلم فلاديمير، وكله دقيق بشكل لا يصدق. نفس الإخلاص موجود في الأزياء والأواني المنزلية وفي مظهر الأديرة ومساكن الفلاحين وقصور الأمراء.

تاركوفسكي: هنا، حاولنا ألا نرتكب أخطاء. لكن لا نقبل الأمور الدَّخيلةَ ولا أي أسلوب بها في ذلكَ الأسلوبَ اللُّغوي.

تتحدث الشخصيات في هذه الصورة اللغة الروسية الحديثة التي يمكن للجميع فهمها، دون تعبيرات قديمة أو مصطلحات

أحدث. لا شيء يجب أن يعيق الإدراك أو يصرف انتباه المشاهد عن الشيء الرئيسي.

الصُّحفي: عندما كنا في موقع تصوير فيلم فرعون، ناقشنا هذا الموضوع نفسه مع المخرج يرزي كافاليروفيتش(*). إنه يعتقد أنه في فيلم ذي حبكة تاريخية، ليس من المهم أن يكون لديك إخلاص دقيق لعصر ما بقدر أهمية فصل نفسك عما يسميه «تلقائيَّة الحركة automatism of movement» المتأصلة في شخص حديث. تختلف المشاعر والإيماءات وسلوكيات الشخصيات في أفلامه بشكل حاد عن أفلامنا.

تاركوفسكي: أعتقد أن هذا يشتت انتباه المشاهد ويبعده عن الشيء الأساسي. مرة أخرى أكرر: في هذه الصورة عن روبليف، حاولنا بكل الطّرق أن نتأكد من أن المشاهد لن يلاحظ أي شيء دخيل.

في هذه الأثناء، كان الوقت قد حان لتصوير أحد المشاهد، وكان الأمر، كما هو الحال دائمًا، محمومًا. مختبئًا بعيدًا عن الصخب، دخل راهب طويل نحيف الحافلة حيث كنا نجلس وجلسنا بصمت في الزاوية. كانت الشخصية الرئيسية للفيلم، هي نفسها، التي لعبها الممثل أناتولي سولونيتسين.

(*) مخرج بولندي.

الصُّحفي: لماذا اخترتهُ هو بالتَّحديد بعد العديد من اختبارات الشاشة؟

تاركوفسكي: بالطبع، أهمُّ ما جذبني هو أنَّني شعرت بأنَّهُ على علاقةٍ وثيقةٍ بشخصيَّة روبليف كما تخيَّلتها. لكن لا يزال هناك سبب آخر. عند اختيار الممثلين، أردت الابتعاد عن مبادئ اختيار النوع التي غالبًا ما تؤدي إلى الكليشيهات. لقد أولينا أقل قدر من الاهتمام لمظهرهم، وكنا مهتمين أكثر بالعلاقة الداخلية بين الشخصية في الفيلم والمزاج الفني للشخص الذي كان من المفترض أن يلعب الدور.

الصُّحفي: ما الذي يعجبكَ في أندريه روبليف، ليكونَ عزيزًا عليك هكذا، ولماذا يجب أن يكون عزيزًا علينا نحن المشاهدين؟

تاركوفسكي: في الوقت الذي كانت فيه حياة الناس ميؤوسا منها، عندما كانوا مضطهدين بنير أجنبي، بالظلم، بالفقر، عبَّر روبليف من خلالِ فنه عن أمله وإيمانه بالمستقبل. لقد خلق مثلًا أخلاقيًا أعلى. كقاعدة عامة، كانت الأيقونات في عصره كائنات عبادة مع تمثيلات تقليدية للقديسين، لا شيء أكثر من ذلك. مع أندريه كان الأمر مختلفًا. لقد سعى جاهداً للتعبير عن انسجام شامل للعالم، وعن صفاء الروح. إن فكرة البحث عن هذا السلام النبيل، والخلود، وتناغم الروح، وهي فكرة كرس حياته كلها لها، مكَّنتهُ من إنشاء روائع، والتي ستبقى خالدةً على الدَّوام.

في الفيلم نقوده إلى التطهير من خلال المعاناة، وإيجاد الفرح في الشغف الذي رفضه سابقًا. الشيء الرئيسي الذي أريد أن أعبر عنه في فيلمي هو حرق شخص باسم فكرة مستهلكة بالكامل، وهي فكرة تمتلكه لدرجة الشغف.

الصّحفي: هل يمكنُ القولُ إنَّهُ شبيهٍ ببطل فيلم طفولة إيفان؟

تاركوفسكي: وبطل رواية ستانيسلاف ليم، سولاريس، التي أريد اقتباسها في فيلم، وبطل القصة المشهورة لفريدريش غورنشتاين، منزل ذو برج صغير. بطل الرواية الذي أصبح، في التعديل الذي أعمل عليه الآن، إنسانًا ناضجًا ويكرس نفسه لهدف واحد: البحث عن الماضي والتحرر منه. انظر، على الأقل أنا متسق.

الفنان في روسيا القديمة

حوار: ميشال سيمنت، لودا وجين شنيتزر/ 1969

خلال مهرجان موسكو السينمائي، لم يكن أندريه تاركوفسكي يمكن رؤيته في أي مكان. عرض مهرجان كان لأندريه روبليف الذي كانَ صاخبًا، والذي رتبه الموزع الفرنسي الذي كانَ مستاء من المسؤولين السوفييت، كان بإمكانه إجباره على القيام بهذه الخطوة الحكيمة. أي دعاية حول اسمه كانت ستؤدي فقط إلى غموض مشكوك فيه أو إلى استغلال لا ضمير له. الحوار التالي هو الوحيد الذي أجراه مع مجلة أجنبية. بما أن فيلمه غير مذكور في الصحافة السوفياتية، يمكننا القول إنَّ هذه التصريحات، المسجلة على جهاز تسجيل، لها قيمة مطلقة وفريدة من نوعها. كانت بعض محادثات موسكو كافية بالنسبة إلينا لقياس أهمية أندري روبليف بالنسبة إلى المجتمع المتنوِّر والمكانة التي يحظى بها تاركوفسكي لدى صنَّاع الأفلام من جميع الأجيال. إن صدقه الفكري، وجديته، ونطاق إلهامه، والعمل الصبور الذي استغرق ما يقرب من سبع سنوات من حياته، قد أكسبته احترام الجميع. عمله هو المعيار لكل صانع

أفلام يحاول فتح طرق جديدة. حتى عندما يتحدث إلى الجميع، فإنه يعبر أولاً وقبل كل شيء عن صعوبات وتطلعات بيئة فكرية بأكملها. لم يكن بوسعنا أن نتمنى مقدمة أفضل للأفكار المستقبلية للسينما السوفياتية التي ستظهر في عدد قادم، من هذه الملاحظات.

ميشال سيمنت: كيف صرتَ صانعَ أفلامٍ؟

تاركوفسكي: ولدت عام 1932، على ضفاف نهر الفولغا، في منزل أجدادي، حيث ذهب والداي لأخذ قسط من الراحة. وبعد ذلك... مجموعة من التفاصيل غير المثيرة للاهتمام. انتهيت من مدرسة الموسيقى، ومارستُ هواية الرَّسم لمدة ثلاث سنوات، حدث كل هذا خلال المدرسة الثانوية.

ثم بدأت الحرب. عدنا إلى المكان الذي ولدت فيه. عندما انتهت الحرب، أنهيت دراستي الثانوية. في عام 1954 دخلت معهد اللغات الشرقية حيث تعلمت اللغة العربية. تركت المعهد بعد عامين لأنني أدركت أنه لا يناسبني... هل تعرف العربية؟ إنها لغة رياضية. كل شيء فيها يخضع للقوانين التي تُدخل فيها كلمات جذرية من أجل الحصول على انحراف جديد، أو حالة نحوية جديدة. كل هذا لم يكن مناسبًا لي. ثم عملت لمدة عامين في سيبيريا لأقوم بالتنقيب الجيولوجي. ثم، في عام 1954، دخلت معهد غيراسيموف للسينما، في ورشة ميخائيل روم. انتهيت من معهد غيراسيموف في عام 1960. كانت أطروحتي حينها هي فيلم المدحلة والكمان، وهو أمر

مهم بالنسبة إلي لأن هذا هو المكان الذي قابلت فيه مدير التصوير الفوتوغرافي فاديم يوسوف والعازف فياتشيسلاف أوفتشنكوف، الذي أواصل العمل معه.

لودا شنيتزر: هل تخرَّجا معكَ من نفس المعهد؟

تاركوفسكي: لا، لقد تخرج يوسوف قبلي، وكان أوفتشنكوف ينهي دراسته في المعهد الموسيقي في موسكو. في عام 1962، أنهيت فيلم طفولة إيفان، وبدأت بالتفكير مع أندريه كونشالوفسكي في سيناريو روبليف. ثم كتبناه، وانتهى التصوير بحلول ربيع عام 1966. الآن انتهيت لتوي من سيناريو مبني على رواية للكاتب البولندي ستانيسلاف ليم، وهي رواية خيال علمي عنوانها سولاريس، وقد سلمتها إلى المجلس الفني الذي سيناقشها. أنوي البدء في إخراج هذا الفيلم قريبًا.

جين شنيتزر: من أجل تحديد نوع الخيال العلمي بشكل أكثر دقة، هل هو نوع من التنبؤ الاجتماعي؟

تاركوفسكي: لا، الفيلم لا يحتوي على أي مشكلة اجتماعية. يتعامل مع العلاقة بين الأخلاق والمعرفة.

جين شنيتزر: من المعروف أن روبليف أثار جدلًا حادًا، نابعًا من ذريعة أن تلك المغالطات التاريخية شقت طريقها إلى فيلمك. من بين أمور أخرى، تم التأكيد على أن روبليف وثيوفانيس اليوناني لم يكن بإمكانهما العمل معًا لأنهما عاشا قرنًا من الزمان. ومع ذلك،

يبدو أن الأعمال المتخصصة تؤكد تأكيداتك. بالتأكيد، نحن لا نعرف سوى القليل عن حياة روبليف. هل جمعت المواد التاريخية والقراءات المتعلقة بروبليف؟

تاركوفسكي: أتردد في الحديث عن الدقة التاريخية وعدم الدقة. لقد حركنا جبلًا من الوثائق، محاولين الاقتراب قدر الإمكان من الحقيقة التاريخية. كان لدينا أيضًا العديد من المستشارين الذين رأوا ما كنا نفعله وقبلوا وجهة نظرنا دون تحفظات. ومع ذلك، يمكنني أن أكتب لك ما أفكر فيه في هذا الأمر: إنها ليست مسألة أخطاء تاريخية، ولكن حقيقة أنه أثناء تصوير الفيلم، قمنا بتغيير تركيزنا إلى حد ما وفقًا لنوايانا. لم يكن هدفنا الكشف بدقة عن جميع الأحداث التي وقعت في ذلك الوقت. كان هدفنا هو تتبع الطريق الذي سلكه روبليف خلال السنوات الرهيبة التي عاش فيها، وإظهار كيف تغلب على عصره. لهذا السبب، اخترنا تكثيفًا معينًا للأحداث. كان التركيز الذي قدمناه حاسمًا من أجل التأكيد على الصعوبات التي كان على روبليف التغلب عليها، والتي كانت أخلاقية في المقام الأول. من دون هذا، لم يكن هناك شعور بالنصر في النهاية، وهذا هو سبب وجود الفيلم.

شيء آخر – عبّر إنجلز عن فكرة رائعة: مستوى العمل الفني مرتفع بقدر العمق الذي دُفنت فيهِ الفكرة واختفت. هذا هو المسار الذي اخترناه. عملنا على إغراق فكرتنا في الجو، في الشخصيات، في الصراعات بين الشخصيات المختلفة. وربما لهذا السبب في حالتنا،

فإن التاريخ المباشر، على الرغم من أنه لا ينحرف إلى الخلف، يضعف نفسه في علاقةٍ بمسألة الزَّمن. قد تكون هذه طريقة غير معتادة للتعامل مع المواد التاريخية، وهو ما دفع بعض الناس للحديث عن عدم الدقة التاريخية. أعتقد أنَّ سوء الفهم يكمنُ هنا.

ميشال سيمنت: في فيلم روبليف، هناك استخدام منهجي تقريبًا لتصوير التسلسل المصمم بشكل معقد، وهو عكس طريقة آيزنشتاين في التصوير. غالبًا ما تم الاستشهاد بأيزنشتاين بشكل خاطئ فيما يتعلق بفيلمك.

تاركوفسكي: ماذا أستطيع أن أقول عن ذلك؟ أنا أحترم بشدة آيزنشتاين، لكن يبدو لي أن جماليَّاته غريبة، وبصراحة، لا تنطبق علي. في الأعمال الأولى لبوتيمكين وأيزنشتاين، جذبني ارتباطه بالتفاصيل و«الواقعية المثيرة للشفقة» لطريقةِ تصويرهِ، ولكن لم تجذبني مبادئ التحرير الخاصة به، أي «أخلاقه في عمليَّة التحرير».

أعتقد أن السينما هي الفن الأكثر واقعية من حيث أن مبادئها تستند إلى تعريفها بالواقع، وعلى تثبيت الواقع في كل لقطة تم تصويرها بشكل منفصل - وهو شيء نجده في أفلام آيزنشتاين الأولى. أما بالنسبة إلى التشابه الذي تم إثباته بيني وبين آيزنشتاين، فهذا من عمل نقاد السينما. أجد صعوبة في الحكم على فيلمي من وجهة النظر هذه. أعتقد أنه يجب علينا أن نفترق، أنا وأيزنشتاين، فيما يتعلق بمبادئ الواقعية التصويرية والتحرير. تتمثل الشخصية

المحددة للسينما في تحديد الوقت. تعمل السينما مع الوقت الذي تم الاستيلاء عليه، مثل وحدة القياس الجمالي التي يمكن تكرارها إلى أجل غير مسمى. لا يوجد فن آخر يمتلك هذه القدرة. فكلما كانت الصورة أكثر واقعية، كلما اقتربت من الحياة وزاد الوقت الذي يصبح فيه المعنى أصيلًا، وليس ملفَّقًا، ولم تتم إعادة إنشائه... بالطبع هو ملفق ومعاد إنشاؤه، لكنه يقترب من الواقع إلى درجة أنه يندمج معه.

بالنسبة إلى التحرير، فإن مبدئي هو ما يلي. الفيلم مثل النهر. يجب أن يكون التحرير تلقائيًا بلا حدود، مثل الطبيعة نفسها. ما يجبرني على الانتقال من لقطة إلى أخرى عن طريق التحرير ليس الرغبة في رؤية الأشياء عن قرب، ولا إجبار المتفرج على الإسراع في تقديم مشاهد قصيرة جدًا. يبدو لي أننا ما زلنا على فراش الزمن، مما يعني أنه من أجل رؤية أقرب، لا يتعين علينا رؤية الأشياء عن قرب - هذا رأيي على الأقل. وتسريع الإيقاع لا يعني عمل تسلسلات أقصر. لأن حركة الحدث نفسه يمكن تسريعها ويمكن أن تخلق نوعًا جديدًا من الإيقاع، ويمكن أن تعطي اللقطة الطويلة انطباعًا بأنها مفصلة - وهذا يعتمد على تركيبتها. ولهذا السبب، في هاتين الحالتين المحددتين، لا يكون أحدهما قريبًا من آيزنشتاين على الإطلاق. علاوة على ذلك، لا أعتبر أن جوهر التصوير السينمائي هو تصادم مشهدين، وهو تصادم يجب أن يولِّد فكرة ثالثة، كما اعتاد آيزنشتاين أن يقول. على العكس من ذلك، يبدو لي أن اللقطة

التاسعة هي مجموع اللقطة الأولى والثانية والثالثة... الخامسة...، أي مجموع كل اللقطات التي سبقت اللقطة التاسعة. وبذلك نخلق إحساسًا بالتصوير، فيما يتعلق بجميع اللقطات التي سبقتها. هذا هو مبدأ التحرير الخاص بي.

بالنسبة إلي، فإن اللقطة المنعزلة بحد ذاتها لا معنى لها. تكتسب اكتمالها فقط من خلال حقيقة أنها جزء من الكل. الأفضل من ذلك، احتواؤها بالفعل على ما سيحدث بعدها. غالبًا ما تكون غير مكتملة -هكذا تم تصويرها- لأن المرء يفكر في ما سيحدث بعدها. أعلم أنه في إحدى رسائله الأخيرة، إن لم تكن الأخيرة (أخبرني الأستاذ زفوروزوف الذي يدرِّس في كلية الإخراج السينمائي عن ذلك)، تخلى آيزنشتاين عن مبدأ التحرير وطريقته في تصوير المشاهد ذات الطبيعة المسرحية، وهي أفكار جديدة قريبة جدًا من أفكاري. لكن لم يكن لديه الوقت لتطبيقها، فقد منعه الموت من ذلك.

ميشال سيمنت: مع آيزنشتاين، في لفان أو حتى نيفسكي، الشخصية هي محور الفيلم. يبدو لي أن العالم في روبليف يبدو كما لو أن الرسام يراه، وأن المجتمع الذي يعيش فيه روبليف يلعب أخيرًا دورًا كبيرًا مثل روبليف نفسه. هذا يبدو مختلفًا جوهريًا عن، لنقل، المفهوم «البطولي» لشخصيات آيزنشتاين.

تاركوفسكي: إن رؤية العالم من خلال عيني البطل هي بالضبط ما أردنا تحقيقه في فيلمنا. ومع ذلك، أود أن أضيف -من أجل

وضع حد لمشكلة علاقتي مع آيزنشتاين- أَنَّني قرأت في صحيفتكَ شيئًا أسعدني أكثر من أي شيء آخر، أي أنه يمكن للمرء أن يرى أنني كنت أعمل دون أن أفصلَ نفسي عن التقاليد. أودُّ التَّعمّق أكثر: أعتقد أنه لا يمكن إنشاء أي شيء عملٍ جاد دون الاستناد إلى التقاليد، وذلك لسببين. الأول هو أنه لا يمكنك التَّخلُّص من بشرتك الروسية، من الروابط التي ترفقها ببلدك، ومن الأشياء التي تحبها، وما تم فعله سابقًا في سينما بلدك وفي فنها، وبالتالي لا يمنكَ أن تنفصلَ عن بلدك الأم أي الأرض. لا يمكنك تحرير نفسك من كل ذلك. هذا هو السبب الرئيسي الذي يجعلني أعتبر نفسي تقليديًا، كمخرج تقليدي. السبب الثاني هو أن ما يسمى بالسينما «الجديدة» أثناء محاولتها تجديد نفسها، تحاول، من حيث المبدأ، الابتعاد عن التقاليد، وهي في الأساس تجريبية. تطمح أن تكون نقطة البداية لمستقبل الفن السينمائي. لا أعتقد أن لدي الحق في التجربة لأن لدي موقفًا جادًّا بشكل أساسي تجاه كل ما أفعله: أرغب في الحصول على نتيجة من البداية. لا يمكنك أبدا الحصول على نتيجة من عمليَّة التجريب.

شعر آيزنشتاين بالراحة عند إجراء التجارب لأن السينما في ذلك الوقت كانت في بداياتها، وكان التجريب هو المسار الوحيد الممكن. في الوقت الحاضر، نظرًا للتقاليد السينمائية الراسخة، لا ينبغي للمرء أن يجرب بعد الآن. على أي حال، أنا نفسي لا أرغب في التجربة. يستغرق الكثير من الوقت والطاقة، وأعتقد أنه يتوجَّبُ

على المرء أن يتأكد مما يفعله. لم يعد على الفنان أن يصنع مسودات تقريبية، ولا يحاول بعد الآن رسم اسكتشات غامضة - يجب أن يصنع أفلامًا مهمة.

أخيرًا، أود أن أقول إنه إذا كان على المرء أن يقارنني بشخص ما، فينبغي أن يكون دوفجينكو. لقد كان المخرج الأول الذي كانت مشكلة الغلاف الجوي لها أهمية خاصة، وكان يحب موطنه بشغف. أشاركه حبه لأرضي، ولهذا أشعر أنه قريب جدًا مني. سأضيف: لقد صنع أفلامه كما لو كانت حدائق نباتية، كما لو كانت حدائق. كان يسقيها بنفسه. كان سيجعل كل شيء ينمو بيديه... حبه للأرض وللناس جعل شخصياته تنمو كما هي، من الأرض نفسها. كانت عضوية وكاملة. أود التَّشبّه بِهِ كثيرًا في هذه النّقطة. إذا لم أنجح، سأشعر بالخوف.

جين شنيتزر: أثناء مشاهدة روبليف، شعرنا أن الموضوع الحقيقي هو صعوبة أن تكون فنانًا، ليس فقط في العلاقة مع محيطه، ولكن أيضًا في البحث عن الذات. بالنسبة إلي، هو فيلم عن مسؤوليات الفنان ومصيره.

تاركوفسكي: من الممكن أن يكون الشيء الذي تراه الموضوع الرئيسي للفيلم موجودًا بالفعل. لكن هذا على الأرجح نتيجة الهدف الأساسي الذي حددته لنفسي أثناء تصوير هذا الفيلم. بالنسبة إلينا، كان من المهم توضيح سبب اختيارنا لشخصية روبليف،

فنانًا عبقريًا في جوهره. اهتممنا بالسؤال: لماذا هو عبقري؟ ليس عن طريق الصدفة وضع شخصية تيوفانيس الشخصية اليونانية بجانب روبليف في الفيلم. من الصعب عدم تسميته بالعبقري لأنه في الحقيقة كان رسامًا عظيمًا جدًا. ومع ذلك، عندما أفكر في «روبليف» أقول لنفسي «عبقري»، بينما عندما أفكر في ثيوفانيس، لا أعرف... لا أستطيع أن أقول دون تردد إنه عبقري أيضًا، فأنا أحملُ معيار العبقرية الخاص بي. معياري يتكون مما يلي: فنان مثل ثيوفانيس اليوناني، الذي لا غنى عنه في الفيلم من أجل إبراز مفاهيمنا، يعكس العالم. يعكس عمله العالم من حوله، ورد فعله الفوري هو الاعتقاد بأن العالم متماسك بشكل سيء، وأن الإنسان غادِرٌ وقاسٍ ويستحقُّ العقاب حتى بعد وفاته وبعد يوم الحساب، حتّى وإن كان السَّببُ عدمُ الجدوى. كلُّ تلكَ التُّهم هي مجرَّدُ ردَّةِ فعل طبيعيّة على عصره.

أما بالنسبة إلى روبليف، فيعارض ثيوفانيس اليوناني في الفيلم. في أي طريق؟ روبليف، مثل ثيوفانيس، يعاني من مصاعب عصره، من المعارك الداخلية قبل المركزية عندما تضاعفت حدة الحرب الأهلية. لقد تحمل غزوات جحافل التتار وجميع المصاعب التي نشأت من حوله في نفس الوقت الذي كان فيه ثيوفانيس اليوناني يعاني، ولكن بمستوى أعلى من الشدة. كان بإمكان ثيوفانيس اليوناني أن يتبنى موقفًا فلسفيًا أكثر بعدًا من روبليف لأنه كان رسامًا مغطى بالمجد، ولم يكن راهبًا، وكان عمومًا أكثر تشاؤمًا،

فقد تصرف بوصفهِ كائنًا غريبًا. استفادت وجهة نظره عن الحياة من العزلة التي كان روبليف عاجزًا عنها. على الرغم من رؤية هذا الكون وإدراكه بألم شديد، يمتنع روبليف عن التصرف مثل ثيوفانيس. يذهب أبعد من ذلك. إنه لا يعبر عن ثقل حياته الذي لا يطاق وعن العالم من حوله. إنه يبحث عن ذرة الرجاء والمحبة والإيمان بين الناس في عصره. إنه يعبر عنها، من خلال صراعه مع الواقع، ليس بطريقة مباشرة، ولكن بطريقة تلميحية، وهنا تكمن عبقريته. إنه يبحث عن المثل الأعلى الأخلاقي في داخله، وبالتالي يعبر عن آمالِ النَّاس وتطلعاتهم، التي تولدت من ظروفهم المعيشية. إنه يعبر عن الانجذاب نحو الوحدة والأخوة والحب - كل شيء يفتقر إليه الناس حتى الآن والذي يشعر روبليف أنه لا غنى عنه. هذه هي الطريقة التي يتوقع بها الوحدة الروسية، وتقدمًا معينًا، والأمل في المستقبل الوحيد الذي يمكنه إشراك الناس من خلال فتح آفاق أمامهم. شخصيته وصورته تتجاوز القيمة الظاهرية. إنه معقد للغاية، ويعاني، وهنا يكمن نبله. إنه يعبر عن الأمل والمثل الأخلاقي لشعب بأسره، وليس فقط ردود أفعال الفنان الذاتية تجاه العالم من حوله. هذا هو المهم بالنسبة إلينا.

هذا هو بالضبط سبب المقارنة بين ثيوفانيس اليوناني وروبليف وهذا هو بالضبط سبب جعلنا روبليف يعاني من الإغراءات التي تثقل كاهل مصيره. لهذا السبب بالتحديد، يجب أن تكون النهاية بالنسبة إلينا هي الخلق، المخرج الوحيد لروبليف. التطلعات الإبداعية

لشعب بأكمله، والتي يرمز إليها الصبي الذي يدق الجرس. كان هذا هو الشيء المهم. الباقي هو نتيجة ما حاولت شرحه لك. كان من الواضح أن أندريه روبليف رجل قادر على التعبير عن نفسه، والتعبير عن مثله الأعلى، وعبقريته هي التي جعلته يتطابق مع نموذج شعبه. في حين أن ثيوفانيس اليوناني هو الذي، كما يقولون في الشرق، «ينشدُ ما يراه».

لودا شنيتزر: يبدو لي أنك أردت أيضًا أن تقول إنه لا يوجد سيد في الفن، ولا يمكن تدريس الفن، وهو أمر يشعر به المرء بوضوح في نهاية الفيلم.

تاركوفسكي: بطريقة ما، ملاحظتك صحيحة. لكن هذا ثانوي، لأن الشيء الأساسي بالنسبة إلينا هو أن نقول إنَّ التجربة لا رجوع فيها، وإنَّ لكل إنسان تجربته الخاصة. ولا أعتقد أنه يمكن لأي شخص تجنب أخذ تجربته الخاصة في الاعتبار. تُكتسب الخبرة الفردية بالألم، بالجهد، بدرجة من المعاناة. فقط بعد أن تكون مشرَّبة بهذه الصعوبات يمكن أن تؤتي ثمارها. إن تفسيرك للفيلم بمعنى أنه لا يمكن تدريس الفن هو مجرد تفسير للرمز. كان الشيء المهم بالنسبة إلينا هو إظهار أن التجربة لا رجوع فيها. بالنسبة إلى قصة روبليف، الشخصية المثالية التي استطاعت الحفاظ على فكرته عن الأخلاق، وحبه للناس وإيمانه بالمستقبل، تبلغ ذروتها في لحظة انتصاره، النصر الذي كان نتيجة معاناته. لقد تمكن مع شعبه من تجاوز كل الصعوبات التي أجبرته أخيرًا على الإيمان بما كان يؤمن

به منذ البداية. ومع ذلك، في البداية كان إيمانه فكريًا بحتًا. كان هذا هو المثل الأعلى الذي تعلمه في الدير، تعاليم سيرجي رادونيسكي، مؤسس وإيديولوجي دير الثالوث والقديس سيرج. وخرج روبليف منه مجهزا بهذا العلم، لكن دون أن يعرف كيف يوظِّفهُ. في الحياة الواقعية، كان كل شيء مختلفًا، وكان كل شيء مقلوبًا. كان يؤمن أكثر بهذا المثل الأعلى حتَّى النهاية، مثال الحب والأخوة بين الرجال، فقط لأنه كان قادرًا على المعاناة من أجل هذا المثل الأعلى، إلى جانب شعبه. ومنذ تلك اللحظة -التي هي نهاية فيلمنا- يصبح مثاله الأعلى لا يتزعزع بالنسبة إليه، ولا شيء يمكن أن يمزقه ويفصلهُ عن ذاتهِ. في الواقع، تجد هذه الفكرة رمزها في الصبي الذي يقول في المشهد الأخير إنه لم يعلمه أحد شيئًا وأنه أجبر على فعل كل شيء بنفسه.

ميشال سيمنت: كيفَ تفسِّر الانتقال من ثنائية الأسود والأبيض إلى الألوان في نهاية الفيلم؟

تاركوفسكي: يسمح لنا ظهور اللون في نهاية فيلم بالأبيض والأسود بإقامة علاقة، علاقة بين مفهومين مختلفين. إليكم ما أردنا قوله: السينما بالأبيض والأسود هي الأكثر واقعية لأن السينما الملونة، في رأيي، لم تصل بعد إلى مرحلة الواقعية. من الناحية الفسيولوجية، الإنسان غير قادر على أن يصطدم بالألوان في الحياة ما لم يكن رسامًا، إلا إذا كان يبحث طواعية عن العلاقة بين الألوان، إلا إذا كان ينجذب بشكل خاص إلى اللون. لقد حدث أن الشيء

المهم بالنسبة إلينا هو الحديث عن الحياة. بالنسبة إلي، الحياة تترجم في السينما بالصور بالأبيض والأسود. أكثر من ذلك، حيث كان علينا إظهار العلاقة بين الفن والرسم من ناحية والحياة من ناحية أخرى. إن الارتباط بين اللون النهائي والفيلم الأبيض والأسود يعبر لنا عن العلاقة بين فن روبليف وحياته. يمكن تلخيصها بشكل عام على النحو التالي: من ناحية الحياة اليومية الواقعية والعقلانية، ومن ناحية أخرى اصطلاح التعبير الفني عن هذه الحياة. قمنا بتوسيع بعض التفاصيل لأنه من المستحيل ترجمة الرسم بقوانينه الديناميكية والثابتة الخاصة به إلى سينما. وبذلك جعلنا المتفرج يرى في جمل قصيرة ما كان سيراه لو فكر في أيقونات أندريه روبليف لساعات متتالية. لم تكن هناك مقارنات ممكنة هناك. فقط في عرض التفاصيل حاولنا خلق انطباع عن لوحته بأكملها.

من ناحية أخرى، من خلال سلسلة من التفاصيل، كان لدينا نية لقيادة المتفرج نحو رؤية كاملة للثالوث، النقطة العليا في مسيرة روبليف المهنية. لجلب المتفرج نحو هذا العمل المنجز عن طريق نوع من الدراماتورجيا الملونة، مما يجعله يتجول عبر الأجزاء نحو الكل عن طريق خلق نوع من تدفق الانطباعات. ثالثًا، كان هذا اللون النهائي، أمرًا لا غنى عنه، بقدر ما كنا مهتمين، من أجل إراحة المتفرج، وذلك لمنعه من مغادرة قاعة العرض مباشرة بعد آخر مشهدٍ أسود. كما قدَّمنا صورًا بيضاء، حتى يتمكن من فصل نفسه عن حياة روبليف لبعض الوقت. لقد فرضنا وقتًا للتفكير،

من أجل تمكين بعض الأفكار حول الفيلم بأكمله من أن تخطر بباله أثناء النظر إلى اللون والاستماع إلى الموسيقى حتى يتمكن، بأثر رجعي، من أن يطبع في نفسه بعضًا من أهم لحظاته، أي القصة. في كلمة واحدة، لمنعه من إغلاق الكتاب على الفور. أعتقد أنه إذا انتهى الفيلم مباشرة بعد فصل «بيل»، لكان ذلك فاشلاً. كان علينا بالتأكيد الاحتفاظ بالمشاهد في غرفة العرض. هذه هي الوظيفة الدرامية البحتة لهذا المشهد اللوني الأخير. احتجنا أيضًا إلى إعطاء تكملة لقصة حياة روبليف، من أجل جعل الناس يفكرون في حقيقة أنه كان رسامًا، وأن هذا كان ما رسمه، وأنه قد تحمل ما مر به من أجل ذلك. للتعبير عن نفسه بألوان معينة. شعرنا بالحاجة إلى اقتراح كل هذه الأفكار على المتفرج.

أود أن أضيف هذا: ينتهي الفيلم بصورة الخيول تحت المطر. بهذه الطريقة أردنا العودة إلى رمز الحياة، لأن الحصان بالنسبة إلي يرمز إلى الحياة. قد تكون هذه هي رؤيتي الذاتية الداخلية، لكن الحقيقة هي أنه عندما أرى حصانًا، يبدو لي أن الحياة نفسها أمامي. لأنه في نفس الوقت جميل جدًا ومألوف جدًا ومهم جدًا في الحياة الروسية. في الواقع، هناك الكثير من الخيول في فيلمنا. مثال: في لقطة البالون، هناك حصان، والحصان هو الذي يبدو حزينًا بسبب موت الرجل الذي طار. يموت حصان آخر أثناء نهب فلاديمير ويرمز إلى كل الفظائع التي يسبِّبها العنف. بطريقة الكلام، الحصان هو الشاهد ورمز الحياة طوال الفيلم. بالعودة إلى صورة الخيول

في اللقطات الأخيرة، أردنا أن نبرز أن مصدر كل فن روبليف هو الحياة نفسها.

لودا شنيتزر: هل إنَّ غيابَ السَّماء في الفيلم أمرٌ مقصود؟ لم نرَ السَّماء وكلُّ ما رأيناهُ هو الأرض، لا توجدُ ريحٌ حتَّى...

تاركوفسكي: هذا غيرُ واعٍ بالمرَّةِ. ما يهمني في جميع الأوقات، والأهم من ذلك كله، هو الأرض على وجه التحديد. إنني مفتون بعملية نمو كل ما يأتي من الأرض أو ينمو على الأرض: الأشجار والعشب... وكل ما يمتد نحو السماء. وهذا هو السبب في أن السماء في فيلمنا تظهر فقط على أنها الفضاء الذي يرتفع نحوه كل ما يولد وينمو على الأرض. بالنسبة إلي، السماء نفسها ليس لها معنى رمزي في حد ذاتها. بالنسبة إليّ السماء فارغة. أنا مهتم فقط بإعطاءِ أهمية فقط لكلِّ شيء ينعكس على الأرض، على النهر، على البرك. عندما يطير الرجل في المشهد الأول للفيلم، نرى فقط انعكاس السماء على الأرض، وكان هذا هو حلنا البصري، بعيدًا عن المبدأ. كل ما يهم هو علاقة الرجل الطائر بالأرض، ولم تكن هناك علاقة بينه وبين السماء. في رأيي، الإخراج هو أيضًا وسيلة لجعل الأحداث تنمو كما هو الحال في الأفلام الوثائقية، يمكن للمرء أن يرى سيقان النباتات تتوهج لأعلى من الأرض، وتنمو بشكل واضح - صور يمكنني مشاهدتها لساعات متتالية. إنه نفس الشيء مع مشهد الميزان... أنا أحب الأرض بشكل عام. لا أرى الطين أبدًا، لا أرى سوى الأرض ممزوجة بالماء، الوحل الذي تنمو منه الأشياء. أنا أحب الأرض، أحب أرضي.

ميشال سيمنت: لدي شعور بأن هناك إلهامًا تصويريًا في بعض المشاهد، في مفهومها الجمالي، ولا سيما في الصلب الذي يُرى من بعيد، كما هو الحال في لوحة بروخل. هل ألهمتكَ بالفعل أم هيَ مجرَّدُ مصادفة؟

تاركوفسكي: هذا صحيح. لقد استوحيت بالفعل من الرَّسام بروخل الذي أحبُّهُ كثيرًا. إذا اخترتهُ أنا والمصوِّر، فذلك لأنَّهُ قريب من الروس وله معنى كبير بالنسبة إليهم. في العمل الموازي الموجود في لوحاته، في الشخصيات العديدة، كل منها منغمس في أنشطته الخاصة، هناك شيء روسي للغاية. إذا لم يكن لأسلوب بروخل صدى لدى الروح الروسية، فلن نستخدمه أبدًا في الفيلم - ببساطة لم يكن ليخطر ببالنا... في الواقع، أنا أعتبره عيبًا في هذا المشهد، لأن الطريقة التي صورنا بها هذا المشهد، تحرض الطيف الفكري على إجراء هذا التشبيه، وهو أمر لا طائل منه.

ميشال سيمنت: من أين استقيت فكرة أن تبدأ الفيلم بالرَّجل الطَّائر، المشهد الذي فاجأ الجميع؟

تاركوفسكي: كان في نظرنا رمزًا للجرأة، بمعنى أن الخلق يتطلب من الإنسان أن يهبَ كاملَ نفسهِ لكيانه. سواء أراد المرء أن يطير قبل أن يصبح ذلك ممكنًا، أو يلقي الجرس دون أن يتعلم كيف يفعل ذلك، أو يرسم أيقونة - كل هذه الأعمال تتطلب أن يموت الإنسان، مقابل ثمن خلقه، ويحل نفسه في عمله. يعطي

نفسه بالكامل. هذا هو معنى المقدمة - طار الرجل ومن أجل ذلك ضحى بحياته.

ميشيل سيمنت: كيف كانت طبيعة تعاونك مع كونشالوفسكي أثناء كتابة النَّص؟

تاركوفسكي: بدأنا الحديث واتفقنا على التَّصوّر العام للعمل. ثم بحثنا عن هيكل الفيلم. كان من الواضح أنه يجب أن يتكون من سلسلة من «القصص القصيرة». أردنا تقديم مقطع عرضي ضخم من الحياة. لذلك حددنا عدد القصص القصيرة التي يجب كتابتها من أجل تكوين الصورة. بالنسبة إلينا، هذه القصص لها نفس الأهمية. يتم إعطاء الانطباع العام للفيلم من خلال التناقض بين القصص، أو من خلال التداخل بين موضوعاتها. بعد ذلك ... نمرُّ إلى عمليَّة الكتابة. تحدثنا بتفصيل كبير عن المحتوى، والحوارات، والوضع، وواحد منا، أيهما، لا يهم، كتبنا بالتناوب -كتبنا المسودة الأولى. الشخص الذي كتبه سلمه إلى الآخر، الذي أضاف عناصر دقيقة، وستتكرر العملية ذهابًا وإيابًا عدة مرات. مع مرور الوقت اعتدنا على هذا النظام لدرجة أننا عملنا معًا- كان أحدنا يملي على الآخر، الذي سيكتب النص. في النهاية، انبثقت عملية العمل من عملية التفكير التي اتبعت مجراها دون أي عائق، في فهم كامل بين المؤلفين.

لودا شنيتزر: لماذا كانت المقدمة الأولى، التي تظهر في السيناريو الأصلي (بدلاً من الرجل الطائر الذي فتح الجزء الثاني من الفيلم

في النص)، والتي كانت تسمى «المعركة في ميدان كوليكوفو»، غير موجودة في الفيلم؟

تاركوسفي: لقد تخلصت من هذا المشهد لأنه كان مكلفًا للغاية للتصوير ولا يستطيع الأستوديو تحمله.

لودا شنيتزر: هناك العديد من مشاهد العنف في فيلمك، بعضها لا يطاق تقريبًا بالنسبة إلي. في الواقع، في معرض فن روسيا القديمة، الذي يقام حاليًا في ميدان المناج، تعرفت على إحدى اللقطات التي التقطتها في أيقونة القديس جورج. ما هي أسباب هذا العنف؟

تاركوفسي: هناك سببان. الأول هو أنك إذا درست ما قاله أي مؤرخ عن تلك الفترة، فسترينَ أن كل صفحة من صفحات التاريخ الروسي التي سبقت عصرنا الحالي تسيلُ دمًا بكلِّ ما تحملهُ العبارة من معنى. حرفياً! لقد أعدنا تكوينه بمثل هذا الحد الأدنى من المقاييس إلى درجة أننا شعرنا أحيانًا أننا نخون الحقيقة التاريخية. بعد ذلك فهمنا أنه يكفي أن نرى هذا الدم يظهر على الشاشة، حتى بكمية ضعيفة، حتى لا نضطر للذهاب إلى أبعد من ذلك. إذن هذا هو السبب الأول: أن أكون دقيقًا من الناحية التاريخية. ثانيًا، الأهوال التي يراها أندريه روبليف لا غنى عنها لموضوعنا. بقدر ما تكون روايتنا واقعية للغاية، لا يمكننا حصر معاناة روبليف في المستوى الأخلاقي، وإظهار الانعكاس الروحي للتجارب التي

خضع لها: كان من الممكن أن يأخذنا ذلك إلى مكان آخر بطريقة أسلوبية. ثالثًا، بصفتي مخرجًا، أعتمد دائمًا على تأثير الصدمة على المتفرج: لا مراوغات، لا تفسيرات مطولة حول أهوال الحرب، لأن مشهدًا طبيعيًا قصيرًا يكفي لوضع المتفرج في حالة صدمة. مهمَّتنا هي أن نظهر كلَّ شيء بصدق.

أنا أعتبر السينما فنًا واقعيًا، ولا داعي للخوف من تأثيرها المتزايد على المتفرج. من ناحية أخرى، يبدو لي أن «الأدب» بالمعنى الازدرائي للمصطلح، والمبادئ المسرحية، تثقل كاهل السينما وتجبرها على تجنب الأسلوب الواقعي للتعبير.

ميشال سيمنت: كيفَ تختارُ الممثّلين؟ هل تميلُ إلى المشاهير أو لديكَ معايير أخرى؟

تاركوفسي: يجب أن يكون البطلُ شخصًا غيرَ مرئيٍّ في الفيلم. بالنسبة إلى روبليف، الذي يتخيله الجميع بطريقتهم الخاصة، لم نتمكن من إدخال شخص يستحضر، بالاقتران، صورة الشخصيات الأخرى التي فسرها من قبل. ولهذا السبب اخترنا هذا الممثل الصغير من مسرح سفيردلوسك الذي لعب أدوارًا صغيرة فقط. في الواقع، بعد أن قرأ السيناريو الذي نشرناه في مجلة Iskusstvo Kino، التقى بنا في أستوديو موسفيلم، قدَّم نفسهُ بطريقته وأخبرنا أنه لا يمكن لأحد أن يلعب دور روبليف غيره. في الواقع، بعد إجراء الاختبارات، كنا مقتنعين بأنه هو الوحيد المناسب لهذا الدَّور.

اخترنا الممثلين الآخرين بناءً على نفورنا من العرض المسرحي. أقسِّم الممثلين إلى فئتين: أولئك الذين يلعبون مشهدًا دراميًا تم إنشاؤه بواسطة السيناريو، وأولئك الذين يجسد تمثيلهم روح الشخصية، مما يعني، بطريقة التحدث، الأجزاء التي لم يتم كتابتها لأنه من المستحيل كتباتها بالطَّريقة المُثلى. بعض هؤلاء هم روبليف نفسه؛ المرأة المتخلفة عقليا التي جسَّدت دورها زوجتي. دانيلا الزنجية، التي نراها في الجزء الأول من الفيلم، بواسطة نيكولاي غرينكو؛ وأخيراً خان، الذي جسَّدهُ بولوت بيشيناليف الذي لعب دور السيد الأول في فيلم كونشالوفسكي. هذه هي شخصياتي المفضلة لأنها لم يتم تصورها بشكل درامي، ولكن تم تجسيدها من قبل الممثلين أنفسهم، انطلاقًا من الحالة التي هم عليها ومن خلال البيئة التي نشؤوا فيها.

ميشال سيمنت: هل يمكنكَ أن تخبرنا عن المشاهد التي حذفت من الفيلم؟

تاركوفسكي: في البداية، لم يحذف أحد أي شيء من فيلمي. أنا من أجرى التَّعديلات والمحذوفات. كانت النسخة الأولى من الفيلم مدتها ثلاث ساعات وعشرون دقيقة. الثانية، ثلاث ساعات وخمس عشرة دقيقة. تم تقليل الإصدار الأخير بواسطتي إلى ثلاث ساعات وست دقائق. أودُّ الإشارة وأصرُّ على ما سأقولهُ، -إنها رأيي الصادق- أن النسخة الأخيرة هي الأفضل، والأكثر تكاملًا، والنُّسخةُ «الجيدة» بالنسبة إلي. في واقع الأمر، أنا فقط أحذفُ

المواضع التي كانت طويلة جدًا، ولم يلاحظها المشاهد حتى. لا تغير هذه المحذوفات أي شيء فيها يتعلق بالموضوع، ولا بالأشياء التي أردنا إبرازها، ولا في أي حوارات مهمة. بكلمة واحدة، قمنا بتغيير مدَّة الفيلم، والذي تم تقديرهُ بشكل سيئ في البداية. قمنا بتقصير بعض المشاهد التي تحتوي على عنف لخلق صدمة نفسية بدلاً من انطباع مؤلم كان من شأنه أن يتعارض مع أهدافنا. وكان جميع رفاقي وزملائي المخرجين الذين نصحوني خلال مناقشات مطولة بإجراء هذه التعديلات على حق. استغرق الأمر مني وقتًا طويلاً للتعرف عليه. تخيلت أنهم كانوا يضغطون على شخصيتي الإبداعية، لكن بعد ذلك أدركت أن ما تبقى من الفيلم كان أكثر من كافٍ لتحقيق الهدف الذي حددته لعملي. ولست نادمًا ولو قليلًا لأنني جعلتُ الفيلم بهذه المدَّة وفي صورتِهِ الحالية.

لودا شنيتزر: لقد لامك الناس على حقيقة أنك أظهرت منغوليين جميلين ومغيظين على عكس الروس المعوزين والمكتئبين. إلى ماذا كنتَ ترمي؟

تاركوفسكي: بالنسبة إلي، كان من المهم إعطاء فكرة دقيقة عن استعباد التتار. هكذا ترجمت صورتهم: لقد كان التتار واثقين جدًا من قوتهم -فقد استمرت سيطرتهم لأكثر من ثلاثة قرون- إلى درجة أنهم تصرفوا كما لو كانوا سادة هذه الأرض. وهذا ما كان مروعًا بالنسبة إلى الروس. حينَ يُحدِّثني الناس عن الحرب العالمية الأخيرة، يخبرونني أنَّ أكثر أمرٍ إثارة للخوف هو رؤية الألمان

يتجولون بهدوء، دون أي خوف، على طول الطرق الروسية. كان موقفهم الهادئ وسلوكهم المبتذل هو الأكثر إثارة للخوف. تمثلت أزمة هيمنةِ التتار، في إعلانهم عام 1380، بعد معركة ميدان كوليكوفو، على مصادرة مؤسسة عبودية كاملة. خلال ثلاثمائة عام، نهب التتار روسيا بشكل منظم للغاية. يُقصد بجمال التتار في الفيلم التعبير عن هدوئهم وثقتهم في تفوقهم. وهنا كان وضع الروس مأساويًا، أولئك الذين كانت مهمتهم إقامة حاجز أمام موجات البرابرة المتلاحقة؛ حاجزًا كان هشًا ولكن لا غنى عنه لحماية الحضارة الغربية. من ناحية أخرى، لا أعتقد أنه يحق لأحد إذلال العدو بتصويره على أنه قبيح جسديًا. بدلا من ذلك، يجب أن نظهر التفوق الأخلاقي لأولئك الذين يقاتلون ضده.

ميشال سيمنت: ماهي الأفلام التي تعجبك؟

تاركوفسكي: أثناء عملي على روبليف، أجبرت نفسي على أن أكون قاسيًا وجافًا جدًا، وأن أميل إلى نوع من الهدوء الذي يمثل، بالنسبة إلي، الجودة الرئيسية لفن إخراج الفيلم. لذلك قد أخبرك أيضًا أنني مغرم جدًا بيريسون. لكن الشخص الذي يعجبني أكثر هو ألكسندر دوفجنكو. يبدو لي أنه إذا عاش لفترة أطول، كان لا يزال بإمكانه صنع العديد من الأشياء المثيرة للاهتمام. هناك العديد من المخرجين الذين أحبهم، لكن مكانهم يتغير وفقًا للحظة: دوفجينكو، بونويل، كوروساوا، أنطونيوني، بيرجمان، وهذا كل شيء. وبالطبع فيغو، لأنه أب السينما الفرنسية المعاصرة. إنه أمر مزعج أن نرى إلى

أي مدى تعرض للنهب؛ ومع ذلك، لم يتمكنوا حتى الآن من سرقة كل ممتلكاته.

ميشال سيمنت: ومن بين المخرجين السّوفيات الشُّبَّان، من يعجبك؟

تاركوفسكي: أنا أحب خوتسييف كثيرًا، فلديه إمكانيات كبيرة. إنه يعدُّ حاليًّا فيلمًا عن بوشكين. أنا أحب جوانب معينة من ألوف ونوموف كثيرًا. هل تسأل عن المخرجين الشَّباب؟ يجب أن تفهم أنه بالنسبة إلي، في الفيلم، ليس المهم هو الإمكانات، بل النتيجة. وهذا هو سبب صعوبة الرد عليك. المخرجون الشباب لدينا هم من الشباب لدرجة أنهم لم يتمكنوا بعد من صنع أفضل أفلامهم. أما التخمين والحديث عن المستقبل... أنا لست ناقدًا سينمائيًا، ولا أعرف كيف أفعل ذلك.

لودا شنيتزر: هل هناكَ علاقةٌ بين روبليف والنَّص الذي تكتبهُ الآن؟

تاركوفسكي: إنه شيء غريب. كل فيلم أخرجته وأعتزم إخراجه مرتبط دائمًا بشخصيات لديها ما يجب التغلب عليه، ويجب أن تنجح، باسم هذا التفاؤل الذي أصر عليه والذي أتحدث عنه باستمرار. بعبارة أخرى، يبحث الرجل الذي تؤجله فكرة ما بحماس عن إجابة لسؤال مًّا كما يهدفُ إلى فهم هذا الواقع. وقد توصل إلى فهم هذا الواقع بفضل خبرته.

الخيال العلمي والشّاشة

حوار: نعوم أبراموف/ 1970

أبراموف: أنت تعمل على فيلم مقتبس عن رواية الخيال العلمي «سولاريس» لصاحبها ستانيسلاف ليم. في الآونة الأخيرة، اجتذب نوع الخيال العلمي اهتمام العديد من صانعي الأفلام البارزين. يبدو أن هذا مؤشر على كيفية استجابة هذا النوع لنوع من الحاجة الداخلية للمشاهدين المعاصرين وصانعي الأفلام على حد سواء. يمكن دمج المحتوى الفكري والفني المعقد في فيلم واحد مع جوانب من مشهد ترفيهي بحت موجه نحو أوسع جمهور ممكن. أعتقد أن هذا ينطبق بشكل خاص على نوع الخيال العلمي في السينما. سيتمكّن المشاهدون من الاطلاع على مستويات مختلفة متطوّرة في هذه الأفلام؛ سيتعلّق الأمرُ في بعض الحالات بالمحتوى الفلسفي، وفي حالات أخرى، بالجوانب السطحية والدرامية والمثيرة للحبكة.

برأيك ما الحاجات التي يريدُ أن يضفيها هذا النوع من الخيال العلمي في السينما؟ هل هي رغبة في رؤية التقدم العلمي والتكنولوجي

للبشرية، متجسِّدًا في صور حيَّةٍ لفيلم معاصر؟ هل هو تعبير عن الفكر الفلسفي ضمن السياق الغريب والمثير لرحلة إلى الفضاء؟ أي بمستقبل كوكبنا. أو قصة اختراع شجاع جديد؟ ربما هو سعيٌ من قبل الكاتب والمخرج لدراسة شخصية البشر، وشخصيتنا المعاصرة، مع الأحداث الدرامية التي يمليها هذا النوع؟

وأخيرًا، لماذا لجأت إلى الخيال العلمي، وهو نوع جديد بالنسبة إليك؟

تاركوفسكي: الأسئلة التي تطرحها، حسب فهمي، مرتبطة من ناحية بصناعة الأفلام ومن ناحية أخرى بالمشاهد. لكن أولاً، أريد أن أشرح لماذا قررت تكييف رواية ليم، سولاريس. سواء أكان فيلمي الأولين جيدانِ أم سيئانِ، فهما في النِّهايةِ يدوران حول نفس الشيء. إنهما يدوران حول المظهر المتطرف للولاء للدين الأخلاقي، والنضال من أجله، والإيمان به ويصلُ في عمقهِ إلى التَّطرّق إلى أزمة الشخصية. إنها تدور حول فرد مسلح بقناعة، فرد لديه إحساس بالقدر الشخصي، تعتبر الكارثة بالنسبة إليه روحًا إنسانية غير مكسورة.

أنا مهتم ببطل يستمر حتى النهاية رغم كل شيء. لأن مثل هذا الشخص فقط هو من يمكنه ادعاء النصر. الشكل الدرامي لأفلامي هو رمز لرغبتي في التعبير عن نضال الروح الإنسانية وعظمتها. أعتقد أنه يمكنك بسهولة ربط هذا المفهوم بأفلامي السابقة. يفعل

كل من إيفان وأندريه كل شيء من أجلِ سلامتهما. الأول جسديًا، والثاني بالمعنى الروحي. كلاهما يبحث عن طريقة عيش مثالية وأخلاقية.

بالنسبة إلى سولاريس، فإن قراري بتكييفه مع الشاشة ليس نتيجة بعض الولع بهذا النوع. الشيء الرئيسي هو أنه في سولاريس، يقدم ليم مشكلة قريبة مني: مشكلة التغلب، والقناعات، والتحول الأخلاقي على طريق النضال ضمن حدود مصيره. لا يعتمد عمق رواية ليم ومناها على الإطلاق على نوع الخيال العلمي، ولا يكفي أن نولي اهتمامًا بروايته بسبب هذا النَّمطِ فحسب.

الرواية لا تتعلق فقط بالعقل البشري الذي يواجه المجهول، بل إنها تتعلق أيضًا بالقفزة الأخلاقية للإنسان فيما يتعلق بالاكتشافات الجديدة في المعرفة العلمية. والتغلب على العقبات في هذا الطريق يؤدي إلى ولادة مؤلمة لأخلاق جديدة. هذا هو «ثمن التقدم» الذي يدفعه كلفن في سولاريس. وثمن كلفن هو الدّخول في مواجهة وجهاً لوجه مع تجسيد علمه المخادع. لكن كلفن لا يخون موقفه الأخلاقي. لأن الخيانة في هذه الحالة تعني البقاء في المستوى السابق، ولا حتى محاولة الارتقاء إلى مستوى أخلاقي أعلى. ويدفع كلفن ثمناً مأساوياً لهذه الخطوة إلى الأمام. يخلق نوع الخيال العلمي الافتراض الضروري لهذا الارتباط بين المشاكل الأخلاقية وعلم وظائف الأعضاء في العقل البشري.

أبراموف: ومع ذلك، على الرغم من تأكيدك على عدم اكتراثك بهذا النوع، فأنت تحل هذه المشكلة الفلسفية التي تهمك ضمن هذا النَّمط من الخيال العلمي. يبدو لي أن الخيال العلمي يخلق لنفسه ظروفًا خاصة للتمثيل السينمائي بحيث يستحيل تجاهلها فقط. يواجه المخرج قدرات فكرية وفنية مختلفة في رواية وفيلم. يتعامل مع التجسد السينمائي على الشاشة لما تم إنشاؤه من مخيلة مؤلف العمل الأدبي، مع ضرورة إضفاء خصوصية جماليَّة على الخيال. يجب أن تكون هذه الأسئلة قد قدمت نفسها لك.

تاركوفسكي: التعقيد في التكيف مع سولاريس هو قضية تكيفات الفيلم بشكل عام وثانيًا قضية تكيفات الخيال العلمي. هاتان هما المسألتان الأساسيتان لعملي الحالي. يتعلق العدد الأول بمبادئ العمل الأدبي بشكل عام. يمتلك النثر خاصية فريدة وهي أن صوره تعتمد على التجربة الحسية للقارئ. لذلك، بغضّ النظر عن مدى تفصيل هذا المشهد أو ذاك، يرى القارئ، حسبَ تجربته الخاصة، ما هيّأته تجربته وشخصيته وانحيازه وأذواقه لبناءِ رؤيته. حتى الأوصاف الأكثر تفصيلاً في النثر، بطريقة ما، سوف تستعصي على سيطرة الكاتب وسوف يدركها القارئ بشكل شخصي.

بالمعنى الحرفي والسطحي، تتم قراءة الحرب والسلام وتصورهما من قبل آلاف القراء؛ وهذا يجعله ألف كتاب مختلف نتيجة الاختلافات في الخبرة بين الكاتب والقارئ. في هذا الجانب المهم بشكل كبير هو الأهمية الخاصة للأدب وانتشاره في كل مكان - ديمقراطيته، إذا

صح التعبير. في هذا هو ضمان الخلق المشترك للقارئ. يعتمد الكاتب لا شعوريًا على القارئ المتخيل ليرى المزيد ويرى بوضوح أكثر من الوصف المقتضب المقدم. يمكن للقارئ أن يدرك حتى أكثر التفاصيل الطبيعية قسوة مع الإغفال من خلال مرشحه الجمالي الذاتي. أود أن أسمي هذه الخصوصية النثريَّة الخاصة بالنثر للتأثير على القارئ «التكيف الجمالي». في الأساس، يتحكم في الإدراك ويغزو مؤلف النثر روح القارئ وهوَ جاثمٌ داخلٌ تحتَ حصان طروادة هذا.

هذا في الأدب. لكن ماذا عن السينما؟ في أي مكان في السينما يتمتع المشاهد بحرية الاختيار هذه؟ كل إطار، كل مشهد وحلقة، ظاهريًا لا يقومَ بعمليّةٍ وصفيَّةٍ، لكنه يسجل حرفيًا الأحداث والمناظر الطبيعية ووجوه الشخصيات. وفي هذا يكمنُ خطر مرعب من عدم نيلِ رضا المشاهد.

قد يجادل البعض بأن السينما جذابة لأنها في الحقيقة مصدر لما هو غريب وغير مألوف بالنسبة إلى المشاهد. هذا ليس صحيحًا تمامًا. في الواقع، الأمر عكس ذلك تمامًا. السينما، على عكس الأدب، هي تجربة المخرج التي تم التقاطها في الفيلم. وإذا تم التعبير عن هذه التجربة الشخصية بصدق، فإن المشاهد يقبل الفيلم.

لقد لاحظت، من خلال تجربتي الخاصة، أنه إذا كان البناء الخارجي والعاطفي للصور في فيلم ما مبنيًا على ذاكرة المخرج نفسه،

وعلى صلة التجربة الشخصية للفرد مع نسيج الفيلم، فسيكون للفيلم القوة لتؤثر على من يرونها. إذا اتبع المخرج فقط القاعدة السطحية والحرفية للفيلم، على سبيل المثال السيناريو، حتى لو كان بطريقة مقنعة وواقعية وضميرية، فلن يتأثر المشاهد.

لذلك، إذا كنت غير قادر بشكل موضوعي على التأثير على المشاهد بتجربته الخاصة، كما هو الحال في الأدب كما ذكرت سابقًا، ولا يمكنك تحقيق ذلك من حيث المبدأ، فعندئذ في السينما، يجب أن تخبر بصدق عن تجربتك الخاصة. هذا هو السبب في أنه حتى الآن بعد أن تعلم جميع الأشخاص نصف المتعلمين صناعة الأفلام، تظل السينما شكلاً من أشكال الفن، والذي يتقنه عدد قليل فقط من المخرجين، ويمكن عدهم بأصابع يد واحدة.

أبراموف: أين ترسم الخط الفاصل بين تفسير المخرج والعمل الأصلي؟ ألا يوجد خطر من إعادة صياغة العمل الأدبي إلى درجة فقدان أسلوبه الأصلي وبنيته البصرية؟

تاركوفسكي: يتطلب العمل في الخيال العلمي قدرًا كبيرًا من الدقة والصدق، خاصة إذا كنت تتحدث عن مسألة المنظور. هذا هو السبب في أن ليم كاتب خيال علمي عظيم. ستفهم ما أعنيه إذا قرأت سولاريس وعدن والعودة من النجوم.

في عدن، يخبرنا ليم عن رحلة استكشافية إلى كوكب حيث يواجه أعضاء البعثة واقعًا لا يمكنهم فهم قوانينه التنموية. هذه القوانين

تفلت من الفهم، مثل الأفكار المنسية. الهواء مليء بالتخمينات والتشبيهات التي تراها بالعين المجردة، لكن لا يمكن كشفها. إنها حالة محددة للغاية ومثيرة للقلق ومحبطة. ويقوم ليم بعمل رائع في التعبير عن هذا الشرط. يصف بالتفصيل كل ما تواجهه البعثة. لكن أكثر من التفاصيل، يصف المشاهد التي يراها الناس لكن لا يفهم معانيها.

نفس الشيء في العودة من النجوم. يعود البطل من رحلة إلى مجرات مختلفة. على الأرض، بسبب الاختلافات الزمنية (سافر بسرعة الضوء)، تطورت الحياة عبر عدة أجيال. يسير رائد الفضاء العائد عبر المدينة ولا يفهم شيئًا. يصف ليم كل شيء يواجهه رائد الفضاء بتفصيل شديد وعلى الرغم من هذا الوصف التفصيلي، فإننا لا نفهم أي شيء أيضًا، جنبًا إلى جنب مع بطل الرواية. تعبر هذه القطع المفعمة عاطفيًا، بالنسبة إلي، عن جوهر تجربة المؤلف الشخصية المتوقعة في المستقبل.

أراموف: يعتقد غالبية مخرجي أفلام الخيال العلمي أنه من الضروري إثارة إعجاب المشاهد بالتفاصيل الملموسة للحياة اليومية في عوالم أخرى أو تفاصيل بناء مركبة فضائية، والتي غالبًا ما تزاحم الفكرة المركزية للفيلم. أعتقد أن أوديسة الفضاء لكوبريك مذنبة في ذلك.

تاركوفسكي: لسبب ما، في جميع أفلام الخيال العلمي التي

شاهدتها، يجبر صانعو الأفلام المشاهد على فحص تفاصيل الهيكل المادي للمستقبل. أكثر من ذلك، في بعض الأحيان، مثل كوبريك، يطلقون على أفلامهم هواجس. لإنجازِ عمل فني حقيقي، يجب التخلص من الزيف. أرغب في تصوير سولاريس بطريقة تجعل المشاهد غير مدرك لأي اغترابٍ روحي. بالطبع، أشير إلى الاغتراب الروحي للتكنولوجيا.

على سبيل المثال، إذا قام أحدهم بتصوير مشهد لركاب يستقلون عربة، لنقل أننا لم نرَه من قبل أو نعرف أي شيء عنه، فسنحصل على شيء مثل مشهد هبوط كوبريك على سطح القمر. من ناحية أخرى، إذا كان على المرء أن يصور هبوطًا على سطح القمر مثل عربة توقف عادية في فيلم حديث، فسيكون كل شيء كما ينبغي. هذا يعني أن نخلق نفسيا، ليس بيئة غريبة ولكن حقيقية، بيئة يومية يتم نقلها إلى المشاهد من خلال تصور شخصيات الفيلم. هذا هو السبب في أن «الفحص» التفصيلي للعمليات التكنولوجية للمستقبل يحول الأساس العاطفي للفيلم، كعمل فني، إلى مخطط هامد مع ادعاءات الحقيقة فقط.

أحب دوفجنكو

حوار: غونتر نيتزيباند/ 1973

غونتر: أندريه تاركوفسكي، عمرك الآن 41 عامًا. والدك شاعر مشهور. لقد كرست اهتمامك للموسيقى والرسم قبل صناعة الأفلام. لماذا اخترت الفيلم؟

تاركوفسكي: هذا سؤال من الصعب الإجابة عليه. لقد كان محض صدفة. للإجابة على هذا السؤال بشكل أكثر دقة: يبدو لي أن الفيلم يتعامل مع أشكال حقيقية ويعمل معها. وهذا يعني أشكالًا مأخوذة من واقع الحياة. يذكرني عمل المخرج السينمائي في جوهره بفعل الخلق المرتبط بولادة حياة جديدة، بحياة ستحدث على الشاشة. تتطلب مهنة المخرج مسؤولية أخلاقية تتجاوز عمليَّة الإبداع، وهي مسؤولية نشعر بها فيما يتعلق بسلوكنا في حياتنا. إنه طريقة للتأكد من الشعور بنوع خاص من المسؤولية، وبالنسبة إلي، بدا هذا العمل مثيرًا للاهتمام بشكل غير عادي.

غونتر: هل يمكنكَ التَّعليقُ على مراحلَ من حياتكَ؟

تاركوفسكي: في عام 1939، بينما كنت لا أزال في المدرسة الابتدائية، التحقت أيضًا بمدرسة الموسيقى، في الواقع، في قسم البيانو. ثم بدأت الحرب. اضطررت للتخلي عن مدرسة الموسيقى. انتقل والداي وأنا وأختي بالقرب من نهر الفولغا. بعد ذلك بعامين عدنا إلى موسكو وتمكنت من مواصلة دراستي في مدرسة الموسيقى. تخرجت من مدرسة الموسيقى، رغم أنه كان من الصعب جدًا على والدتي إعالتنا منذ أن سادت المجاعة. دفعت والدتي مقابل دروس الموسيقى الخاصة بي من خلال تضحية هائلةٍ بالنفس. ثم بدأت في الرسم. لكنني لم أصبح موسيقيًا ولا رسامًا، رغمَ أنني يجب أن أقول إنني آسف جدًا لأنني تخليت عن الموسيقى. كان هذا أحد الأخطاء الجسيمة التي ارتكبتها في حياتي.

غونتر: لماذا؟

تاركوفسكي: لأن الموسيقى في رأيي هي أعلى أشكال الفن، على الرغم من حقيقة أن الموسيقى يتم تلقيها على المستوى العاطفي وتقدم تجريدًا خالصًا. هذا يعني أن الموسيقى هي الأكثر وضوحا والأكثر قدرة على التعبير عن فكرة الخلق. ولست نادمًا على أنني لم أصبح رسامًا. بعد أن حضرت في كلا المدرستين، بدأت في الدراسات الآسيوية. بعد فترة وجيزة، بعد عامين، أدركت أنني «سأموت» هناك. لم يكن ذلك مكاني مطلقًا. بعد أن تخليت عن الدراسات الآسيوية، ذهبت إلى سيبيريا، حيث عملت في محطة أبحاث جيولوجية لمدة عامين. كان وقتا رائعا. في عام 1954، تم

قبولي في معهد موسكو للأفلام. كان ميخائيل روم أستاذي. دافعت عن شهادتي عام 1960، وحصلت رسالتي على الجائزة الأولى. هذه ستكون أهم الحقائق. أنت تعرف بقية سيرتي الذاتية...

غونتر: هناك الكثير من التفسيرات المختلفة لفيلمك أندري روبليف. أعتقد أنه فيلم متعدد الطبقات والأبعاد. هناك آراء مفادها أن الفيلم ليس دقيقًا تاريخيًا، طويل جدًا، طبيعي جدًا، مروّع للغاية. وقد ذكرت ذات مرة أنه يجب النَّظر إلى أعمالكَ «بعيون عصرية».

تاركوفسكي: من المؤكد أن الهدف من العمل لم يكن مجرد إعادة بناء حياة أندريه روبليف. فيلمنا ليس فيلما سير ذاتي. ليس فقط بسبب عدم وجود تفاصيل عن حياته، ولكن أيضًا لأننا اتبعنا توجُّهًا مغايرًا. لم نرغب في صنع فيلم تاريخي. أردنا أن نظهر تفاعل الرسام والأشخاص الذين كانوا يعبرون عن إرادته بعد كل شيء. من الواضح دون وعي. أردنا توصيل معنى الخلق. بصراحة، كان من المهم بالنسبة إلينا أن نثبت أن رسامًا عبقريًا مثل روبليف كان قادرًا على استشعار شوق وسعي الأمّة التي ينتمي إليها. أردنا أن نظهر أنّ الإبداع الحقيقي دائمًا على النحو التالي: أن الرسام، حتى آخر ذرة، في كل ألياف قلبه، يحترق بلهب خليقته. لا توجد ظروف يجوز فيها سلب حقه في الإبداع. علاوة على ذلك، فإن القسوة والظلام في ذلك الوقت، وهو الوقت الذي كانت فيه الوحشية تصل إلى ذروتها، لا تزال تدفعنا إلى تصوير روبليف بطريقة أظهرت أنه يتطلع إلى المثل العليا التي كان يصورها في لوحاته. وهذه المُثل هي

المحبة والأخوة والوحدة. خلف الوحدة، أدرك حقيقة الأشخاص الذين يسعون جاهدين للتواصل مع بعضهم البعض لأن تاريخ تلك الفترة كان يتكشف عشية مثل هذه العملية، وهي عملية يجد فيها الناس بعضهم البعض. وإذا كان هناك انتقادات بأن فيلمي كان قاسياً للغاية، في رأيي فإن هذهِ وجهةُ نظرٍ أخلاقيَّةٍ محضةٍ.

إذا كان المرء يعمم هدف فيلمنا، فإنه بكل المظاهر هو تصوير رسام، فنان، غير قادر على الإبداع إذا لم يكن فنانًا. النقطة هنا ليست الموقف المثالي لشخص ما فيما يتعلق بأفكاره. قد يفترض المرء أن روبليف كان مثل هذا الشخص، إلى درجة أنه رسم بدقة شديدة وفي صمت في زنزانته الراهب، بعيدًا عن العالم. لا أستطيع أن أصدق مثل هذا روبليف. لا أحد سيؤمن بمثل هذا روبليف. هذا ما أردنا صنع فيلم عنه. في الأساس، روبليف مقاتل. ومعركته هي الروح البشرية.

غونتر: هل تتفق معَ فكرة أنَّه من الطبيعي أن يكافح الفنان الاشتراكي أيضًا من أجل الأشياء التي يقوم بها والأشياء التي يقتنع بها؟

تاركوفسكي: ليس لدي أي شك في ذلك. لقد ولد ليقاتل على أي حال. خاصة إذا كنت تتحدث عن القتال من أجل معتقداته الخاصة. لقد شعرت بالمرارة لسماع الاتهامات، حيث اعتقد الناس أنني شخص ضعيف غير قادر على التعبير عن الحقيقة، وقناعة المرء

بمعتقداته. من ناحية أخرى، يشعر كل من يعمل بشكل إبداعي بحالة النضال هذه لأنه يخلق صورًا في ذهنه حتى في مواجهة مقاومة هائلة ومروعة. الفنان نفسه هو حجر الزاوية لكل هذه التأثيرات على إبداعه. يبدو لي أن أكثر النضالات فظاعة، وأكثرها استعصاءً على التوفيق هو الصراع مع الذات. وبالتالي فإن جميع النضالات الأخرى التي تعود إلى زمن بعيد هي مجرد حلقات من حياة طبيعية. شعرت أنه من الضروري بالنسبة إليّ أن أظهر حبي وشعوري الرقيق للثقافة الروسية وللشعب الروسي وللروح الروسية وللتاريخ في فيلم روبليف. لا ينبغي لأحد أن ينسى أن روسيا وقفت على مر القرون بين الغرب والشرق. لم تشارك في ما انخرطت فيه أوروبا في ذلك الوقت: أقصدُ عملية النهضة الأوروبية في ذلك الوقت.

كان على روسيا مقاومة التتار. كنت أرغب في تصوير الظروف الخطيرة في ذلك الوقت. وأردت أن أحكي قصة رسَّامٍ استطاع، من خلال ضخامة شخصيته، أن يعيد الإيمان والأمل والحب لبلده. حب شعبه، الإيمان بمستقبلهم. يتفق مؤرخو الفن الذين درسوا روبليف مع ذلك. وأيضًا، لا ينبغي أبدًا أن يصنع المرء أفلامًا «لطيفة» تعادل الاسترخاء على كرسي ناعم. هذه في الأساس كلمات ماتيس. بهذا الموقف، أعتقد أنني أنقل احترامي العميق لملايين الأشخاص الذين شاهدوا فيلمي أو سيشاهدون فيلمي.

غونتر: أود الآن أن أتحدث عن طفولة إيفان، فيلمك الروائي الأول، وأقتبس من أندريه تاركوفسكي: «إنه عمل نموذجي للشباب.

في ذلك الوقت لم يكن لدي مفهوم متماسك ومدروس، تعاملت مع الأشياء بطريقةٍ بدائيَّةٍ». سؤالي: «هل من الخطأ أن يكونَ أوَّلُ فيلمٍ بدائيًّا»؟

تاركوفسكي: لا أعلم. لقد شاهدت طفولة إيفان مرة أخرى قبل عامين وبدا لي أنه فيلم ضعيف بمعنى أن هناك الكثير من المشاهد التي يخون فيها المؤلف ذوقه، وهناك الكثير من المشاهد التي يحتاج فيها إلى أن يكون أقوى «عاطفياً». يجب على المرء أن يتحدث بلغته الخاصة. طفولة إيفان هو فيلم يحمل توقيع شاب لا يعرف تمامًا كيف يعبر عن نفسه ولم يجد لغته الخاصة بعد.

غونتر: هل ترى استمرارية وعلاقة بين أبطال أفلامك - إيفان، روبليف، رائد الفضاء كريس في سولاريس؟ إذا كان الأمر كذلك، فما هي طبيعة هذه العلاقة؟

تاركوفسكي: من الواضح أن هناك صلة بينهما، لأن جميع الشخصيات الثلاث في الأفلام الثلاثة يتم تحليلها في معضلة حرجة حيث إما يموتون أو يتخلون عن معتقداتهم. أو حيث يستسلمون ببساطة. يبدو لي أن الميل إلى الإبحار بالبطل إلى حالة ميؤوس منها أو في وضع مؤلم حيث يواجه الرجل حتمًا اتخاذ قرار هو ما يجعل جميع الأبطال أقرب إلى بعضهم البعض. يتحدثون نيابة عني عن مدى صعوبة ذلك على الإنسان. ما مدى صعوبة أن تكون إنسانًا. سيكون من السهل في بعض الأحيان الاستسلام. من الصعب بكثير أن يكون

المرء مخلصًا لمعتقدات المرء. يترك إيفان طفولته، ويتخلى عنها ليتمكن من محاربة الفاشية ويصبح بالغًا. لا يجد روبليف القوة فحسب، بل يجد المعنى أيضًا في معاناته ومن منظور المكاسب هذا على سلوكه. كريس في سولاريس، الذي تم وضعه في ظروف غير بشرية، يحافظ على إنسانيته. لأن الناس في هذه المحطة الفضائية عليهم حل مشكلة واحدة فقط: كيف يظلون بشرًا. وهم يتعاملون معها بطرق مختلفة للغاية. من المؤكد أنه من المفيد التحقيق في شخصية أبطال المرء، حتى في مثل هذا الموقف غير المعقول الذي يتطلب مثل هذا القرار الكبير. الثلاث ببساطة لا يتخلون عن معتقداتهم. يبقون مخلصين لأنفسهم. إنهم يحافظون على فرديتهم بغض النظر عما سيأتي. بهذا المعنى، تشكل الشخصيات الثلاث كيانًا واحدًا.

غونتر: كنتَ طالبًا لدى ميخائيل روم. ما الذي تشكرهُ عليه؟

تاركوفسكي: في البداية، تقبَّلني في فصله في معهد موسكو الحكومي للأفلام. كان الوحيد الذي أيد دراستي في المعهد. كانت لجنة القبول ضدي. في رأيي، ميخائيل روم هو أحد أفضل المعلمين لأنه لم يحاول مُطلقًا فرض رأيه علينا. كانت لديه موهبة رؤية قدرة طلابه وتطويرهم أكثر، وكان أكثر ما يحترم شخصية طلَّابهِ إضافة إلى ما كان يحملهُ شعور بكرامة الفرد وأن الجميع ليسوا متشابهين.

غونتر: ما هي الأفلام السوفياتيَّة التي تشعر أنك مدين لها؟ ومن المخرج الذي ترى نفسكَ قريبًا منه؟

تاركوفسكي: بالنسبة إلي، طُرِحَ هذا السؤال منذ فترة طويلة. أحب ألكسندر دوفجينكو كثيرا. أعتقد أنه عبقري. لقد صنع فيلمًا لم أتوقف عن مشاهدته مرارًا وتكرارًا حتى يومنا هذا: هذه هي الأرض. لا أستطيع أن أشرح سبب تأثري بهذا الفيلم بعمق. قد يكون الفيلم ساذجًا من نواحٍ عديدة، تخطيطيًا جدًا، مؤلفًا بشكل تقريبي. لكن انتباه هذا الفيلم ينصب على العامل الذي يحرث الأرض التي يعيش عليها. وهذه بالتأكيد واحدة من أنبل المهن على وجه الأرض. ربما لم أقم بالتعبير عنها بدقة. أعني أن هذه المهنة تكسب الناس. لقد عشت كثيرًا بين المزارعين البسطاء والتقيت بأناس غير عاديين. لقد نشروا الهدوء، وكانوا يتمتعون بمثل هذه اللباقة، ونقلوا إحساسًا بالكرامة وأظهروا الحكمة التي نادرًا ما صادفتها بهذا الحجم. من الواضح أن دوفجينكو قد فهم أين يكمن الإحساس بالحياة. وقد تناول قضية تركت لدي انطباعًا دائمًا. هذا التعدي على الحدود بين الطبيعة والبشرية هو مكان مثالي لوجود الإنسان. فهم دوفجينكو هذا. أفكر فيه كثيرًا - إنه يجبرني على التفكير فيه. دوفجينكو لا يعطي فقط الانطباع بأنه مخرج. إنه فيلسوف.

غونتر: ما هو مفهومك عن صناعة الأفلام المتعلِّقة بالصراع الطبقي الأيديولوجي في الوقت الحالي؟ ما رأيك في تصريحات بريخت بأنه يجب على المرء أن ينشِّط بهجة الإدراك وينظم متعة تغيير الواقع؟ وفي موضعٍ آخر، يقول: إن إنتاجَ ما هو جديد ليس سهلاً، إنه سؤال يتعلق بالحماس للجديد. يحتاج الأسلوب الواقعي

الاشتراكي إلى تدريب مستمر وتغيير وتشكيل شيء جديد. قبل كل شيء يجب أن تكون عدوانية. وكمقاتل، يحتاج إلى كل الأسلحة، دائمًا إلى أسلحة أفضل.

تاركوفسكي: أنا أتفق تماما مع وجهة النظر هذه. لكن أود أن أضيف أنه في حياة كل فنان، يتبنى هذا الشكل من التذبذب فارقًا بسيطًا مختلفًا. في هذا الاستنتاج لبريخت، يتم التعبير عن موقفه تجاه الفن. أشاطر وجهة النظر هذه وأرى أن الفن سلاح قوي. ولكن في بعض الأحيان يتم التقليل من شأن الفن.

قبل بضع سنوات أتيحت لي الفرصة للتعرف على أفلام برتولوتشي الأولى. كان لدي انطباع بأن هذا المخرج الإيطالي الشاب هو فنان موهوب للغاية وقوي ولديه ما يقوله. الآن تحول إلى مدير تجاري. في فيلمه الأخير Last Tango in Paris (1972)، لم يستطع برتولوتشي منع نفسه من استخدام المواد الإباحية. لقد خان موهبته الكاملة فقط لإظهار ما يستمتع به الجمهور العاجز والباطني، الجمهور البرجوازي. من قبل، ظهر برتولوتشي كشخص معزولٍ بسبب آرائه السياسية. الآن توقف عن كونه فنانا. لم يجبره أحد على صنع هذا الفيلم. لقد نسي أن الفن الذي يخلقه ليس ملكه. إنه ملك للأشخاص الذين يحترمون الفنان وعمله. من الواضح أنه يفتقد الإحساس بأنه مع الحرية التي يتمتع بها الفنان، فإنه يتحمل المسؤوليات والواجبات. وعلى المرء أن يفهم معنى أن تكونَ فنَّانًا. لأنه يجب على المرء أن يغزوها بشكل دائم. ويسمح للفرد بالخوض في مضمونها.

رجل يوحِّدُ بين النساء

حوار: كلار دي فاريو/1978

يقول أندريه تاركوفسكي: «لدي القليل من الأشياء لأقولها عن النساء. موضوع فيلمي هو رجل يوحِّدُ بين النساء والأطفال. ومع ذلك، فهو لا يقوم بدور ابن أو زوج، والأطفال يفتقرون إلى رجل وأب. لذلك، فهو راوي القصص، ويبقى خارج الشاشة. نحن فقط من يراه وهو في السادسة من عمره، ثم عندما يكون في الثانية عشرة من عمره أثناء الحرب.

انقطعت العلاقات وعلى الراوي أن يجددها لكي يجد توازنه الأخلاقي لكنه غير قادر على ذلك. يعيش على أمل أن يكون قادراً على سداد ديون حبه، لكن هذا الدين لا يستطيع أحد التخلص منه.

يمكن للمرأة أن تدمر كل شيء فقط. لا، لا، أنا أمزح. يمكننا أن نفهم دورهن بهذه الطريقة، لكننا نحبهن، لقد ربَّيننا، لقد جعلننا كما نحن الآن. إنهنَّ صامدات ويُردن الحفاظ على الطفل الكامنِ فينا، ونحن بالفعل رجال طاعنون. المرآة ليست عنوانًا عرضيًا.

يرى الراوي زوجته على أنها استمرار لأمه، لأن الزوجات يشبهن الأمهات، والأخطاء تكرر نفسها - انعكاس غريب. التكرار هو القانون ولكنَّ التَّجربة لا تنتقل، على الجميع أن يعيشها.

الطبيعة حاضرة دائمًا في أفلامي، وهي ليست مسألة أسلوب. إنها الحقيقة. بينما كان والدي يقاتل في الحرب، كانت والدتي تأخذنا إلى الريف كل ربيع. اعتبرت أنَّ ذلكَ واجبًا، ومنذ ذلك الحين وأنا أربط الطبيعة بأمي.

رجل المدينة لا يعرف شيئًا عن الحياة، ولا يشعر كيف يمر الوقت، ولا يعرف تدفقها الطبيعي. يجد الطفل ضمانًا لمستقبله في الطبيعة، وفي الطبيعة يصقلُ إرادته. وبما أَنَّهُ وحيد، فإنَّ تلكَ الوحدة تسمح له بمقابلة أشخاص آخرين لاحقًا. إذا كان المرء مجرد حيوان اجتماعي، يبقى على قيد الحياة، خاضعًا لإرادة الآخرين. دون وعي، عرفت والدتي أن الطبيعة لا غنى عنها، وغرست فينا ثقافة المزارعين.

اشتريت أنا وزوجتي منزلًا صغيرًا في الريف قبل عامين. يسعدني أن أرى نفاد صبر ابني للذهاب إلى هناك في أقربِ فرصةٍ ممكنةٍ. ومع ذلك، سيكون الطفل الوحيد هناك. الجانب الروسي لابني مرتبط بمفهوم الأسرة المبني على احترام الطَّبيعة.

بعد هذا الفيلم، لا أتذكر شيئًا. الذاكرة هبةُ هذه اللحظة، إنها حالة أتحدث فيها قد تدومُ لثانيةٍ، وليست نظرة إلى الماضي. هذا

الماضي الذي أحمله على كتفي مثل شيء ضروري لكن في بعض الأحيان يتحوَّلُ إلى عبءٍ كبير.

كل عمل فني يعتمد على الذاكرة، ووسيلة لبلورتها. مثل حشرة على شجرة، يعيش الفنان طفولته مثل الطفيلي. وبعد ذلك ينفق ما تراكم، ويصبح بالغاً، والنضج هو النهاية.

في باريس، طلبت مقابلة بريسون. ليس لدينا أي شيء مشترك، لكنه أحد أفضل المخرجين الذين أعرفهم. أريد أن أراه، أن أرى وجهه، لأرى كيف يتحدث. ليس لدي أسئلة لأطرحها عليه، فهو هو نفسه يفي بالغرض. لطالما كنت أحسده لأنه لا ينفعل من «العميل»، كما نقول في الوطن. إنه يستخدم القليل جدًا من وسائل التعبير، ولم يصل أحد إلى مثل هذه الدرجة من الزهد.

إنه يبحث عن إمكانية الحديث عن الحياة، وإظهار جانبها الفريد، وعدم تكرار كل إيماءة على الشاشة. لكن التناقض هو أن كل إيماءة مبتذلة. ويعبر عما هو نموذجي من خلال ما هو فريد، وهذه القدرة على ربط الكبير اللامتناهي بالصغير اللامتناهي كانت تحفزني دائمًا. يبدو لي أنني فهمت دائمًا ما كان يحاول قوله.

حوار معَ أندري تاركوفسكي

تونينو غيرا/1978

في موسكو، التقى تونينو غيرا، الشاعر وكاتب السيناريو الإيطالي (الذي عمل مع بيتري وروزي وأنتونيوني ومع فيليني على فيلم Amarcord) مع أندريه تاركوفسكي، مخرجُ فيلم أندريه روبليف، الذي أطلقَ مؤخَّرًا فيلمه الأخير المرآة في فرنسا.

فيما يتعلق بهذا الفيلم حولَ الحنين إلى الماضي واستمرار ذكرياتنا الأولى، سأل تونينو جويرا تاركوفسكي عن الطفولة والموت وطبيعة الأحلام. ومن المتوقع أن يبدأ تاركوفسكي تصوير فيلم جديد الرِّحلة الإيطاليَّة المقتبس من نصٍّ لتونينو غيرا.

غيرا: ما هيَ الذِّكرى التي لا تفارقك؟

تاركوفسكي: أول شيء أتذكره حدث عندما كان عمري سنة ونصف. أتذكر المنزل والشرفة المفتوحة والسلالم من الشرفة -خمس أو ست درجات فقط- والحاجز. بين الدرج وزاوية المنزل كانت ثمَّة شجرة أرجوانية ضخمة. كان مكانًا باردًا ورمليًا. كنت

أقوم بتدوير طوق من الألومنيوم من البوابة إلى الشجيرة. ذات مرة سمعت صوتًا غريبًا قادمًا من السماء. ينتابني خوف وذعر من الموت، فأختبئ تحت زهرةِ الليلك. أنظر إلى السماء إذا كانت هي مصدر الضوضاء. هناك ضوضاء مخيفة تزداد حدة. فجأة، بين فروع زهرةِ الليلك رأيت طائرة تمر. إنه عام 1933. لم أعتقد أبدًا أنه قد يكون طائرًا، لكنه شيء فظيع جدًا.

غيرا: كيف اجتمع والداك مع بعضهما البعض؟

تاركوفسكي: من الصعب الحديث عن ذلك. كنت في الثالثة من عمري فقط عندما ترك والدي الأسرة. بعد ذلك صرنا نراهُ في مرَّاتٍ نادرة. لقد تركت انطباعين. الأول هو هذا: كنا نعيش في شقة صغيرة مكوَّنةً من غرفتين في الجزء القديم من موسكو. أبي، كما تعلم، شاعر، وكان يسهر طوال الليل أحيانًا للكتابة. لقد كتب على آلة. كنت أسمعه يسأل والدتي كل ليلة يقرأ عليها بيتًا وهوَ يقول: «ماروشكا، أخبريني ما إذا أعجبكَ هذا النَّص بهذه الطَّريقة أو بتلك». كانَ والدي يوافقُ على الدَّوام على اقتراحاتها.

بالنسبة إلى الذكرى الثانية، على العكس من ذلك، أجدُ نفسي أكبر سناً ببضع سنوات؛ لقد بدأت الدّراسة. وعاد والدي إلى المنزل في وقت متأخر جدًا في إحدى الليالي. كنت أنا وأختي نائمين بالفعل، ودخلَ في مشاجرة مع والدتي في المطبخ. أرادني أن أذهب للعيش معه في المنزل الآخر. والدتي لا تريد ذلك. في تلك الليلة لم

أستطع العودة إلى النوم لأنني كنت أسأل نفسي ماذا يجب أن أقول في اليوم التالي إذا سألاني مع من أريدُ العيش. أدركت أنني لن أذهب للعيش مع والدي أبدًا، رغم أنني حُرِمتُ من رؤيتهِ.

غيرا: كيفَ تنظرُ إلى الموت؟

تاركوفسكي: ليس لدي خوف من الموت، حقا لا ينتابني أيّ خوف. إنه لا يخيفني. المعاناة الجسدية هي التي تخيفني. أعتقد أحيانًا أن الموت قد يعطي شعورًا مفاجئًا بالحرية. نوع الحرية الذي غالبًا ما يكون مستحيلًا في الحياة. لذلك لا أخاف الموت. من ناحية أخرى، فإن الأمر المحزن للغاية هو وفاة أحد الذين يعزُّونَ علينا.

من الواضح أنَّنا عندما نحزن على فقدان أولئك الذين نعتز بهم، فذلك لأننا ندرك أنه لن يكون لدينا مرة أخرى إمكانية طلب المغفرة عن كل ذنوبنا ضدهم. نحن نبكي عند قبورهم، ليس لأننا نشعر بالسوء تجاههم ولكن لأننا نشعر بالسوء تجاه أنفسنا. لأننا لم نعد نستطيع نيلَ تلكَ المغفرة.

غيرا: هل تؤمنُ أنَّ الإنسانَ حينَ يموت ينتهي بموتهِ كلُّ شيء، أو أنَّ هناكَ حياة أخرى تستمر؟

تاركوفسكي: أنا مقتنع بأن الحياة هي مجرَّدُ بداية. أعلم أنني لا أستطيع إثبات ذلك، لكن غريزيًا نعرف أننا خالدون. يصعب عليَّ أن أشرح ذلك لأنه معقد للغاية. أنا أعلم فقط أن الرَّجل الذي يتجاهل الموت هو رجلٌ سيء.

غيرا: أخبرني عمّا تريدُ تقديمهُ في فيلمكَ القادم. لا أريدُ معرفةَ الحبكة، أريدُ فقط معرفة تصوُّركَ للبداية والفكرة التي نالت إعجابك؟

تاركوفسكي: أرغب في تصوير مشهد مقابل نافذة أو شرفة أرضية بألواح زجاجية تعكس الشمس أثناء غروبها. أعلم بالفعل أن غروب الشمس يستغرق خمس دقائق. ثم أود أن تفصحَ الشَّخصيات عمَّا يختلجها أثناء غروب الشمس بحيث يصبح الضوء في النوافذ خافتًا ببطء شديد ثم ينطفئ. أريدُ أن أواكبَ تلكَ اللحظة التي تغيبُ فيها الشمس ليحلَّ اللَّيلُ بعد ذلك.

أود أيضًا أن أحكي اللحظة التي يبدأ فيها تساقط الثلج الأول، نوع الثلج الذي يبيض الأرض ويذوب في دقيقتين. طوال الوقت الذي تقومُ فيه الشَّخصيَّاتُ بوظيفتها.

غالبًا ما نزيل الطبيعة من الأفلام لأنها تبدو غير مجدية. نحن نستبعده معتقدين أننا أبطال حقيقيون. لكننا لسنا الأبطال، لأننا نعتمد على الطبيعة. نحن نتيجة تطورها. أعتقد أن إهمال الطبيعة، من وجهة نظر عاطفية وفنية، جريمة. إنَّهُ فعلٌ غبيٌّ في النِّهاية، لأن الطبيعة تمنحنا دائمًا الإحساس بالحقيقة.

غيرا: أعلم أن لديك داتشة (منزل ريفيّ) صغيرة في البلد وأنك تعودُ إليها من وقت لآخر.

تاركوفسكي: إنه منزل خشبي يقعُ على بعد حوالي مائتي ميل

من موسكو. إنها المرة الأولى التي أمتلك فيها منزلًا. هذه هي الطريقة التي أتيت بها إلى علاقة مع الحيوانات... قطة، كلب... ربما أدين بإمكانية معرفة الحيوانات كليًا لزوجتي. منذ أن بدأت تعيش في الريف، تطير الطيور حولها، وتحطُّ على كتفها، على رأسها. مهما كان الأمر، فهم لا يقتربون مني أبدًا لكنهم يمشون جنبًا إلى جنب مع لاريسا.

غيرا: هل تولي اهتمامًا كبيرًا بالأحلام؟

تاركوفسكي: هناكَ صِنفانِ من الأحلام: أحلامٌ تنساهَا مباشرةً بعدَ نهوضكَ من النَّوم وأحلامٌ لها قيمةٌ هائلةٌ. أريدُ أن أفهم كليهما بعمقٍ لأنَّهما عبارةٌ عن رسائل في النِّهاية.

غيرا: ما هو آخرُ حلمٍ راودك؟

تاركوفسكي: أمس. صادفتُ أحد أحلامي المتكررة عن الحرب. كانت الحرب قد اندلعت للتو. بدوتُ كأنني أشعر بالبرد، أسير مع كثيرين آخرين، وأخطو بالخطأ فوق الأجساد المسجَّات. يمكننا فقط أن نشعر بالأجساد بأقدامنا لأننا وضعنا أعيننا مثبتة على شاشة تلفزيون ضخمة حيث يخدعنا خبير كبير بالقول إن علماءنا قد نجحوا في إيجاد طريقة لزيادة دوران الأرض حتى تتمكن صواريخنا من ذلك. نيران أسرع من العدو. وفي الواقع، يمكننا أن نشعر بأن الأرض تدور تحت أقدامنا كما لو كنا دببة على كرة عملاقة، وكانت هناك شاشة تلفزيون كبيرة عليها مسحوق ناعم محبب مثل الثلج

على وجه الشخص المتحدث، وكانت هناك ندفٌ من الثلج علينا أيضًا، وببطء شديد، أصبح كل شيء نزهة في الثلج... تقريبا لحظة بهيجة. وبعد ذلك، وجدتُ نفسي أمشي وكلُّ ما أراه، مجرَّدُ عالمٍ من بياض.

ضدَّ التَّأويل

حوار: يان كريستي/ 1981

وصل أندريه تاركوفسكي إلى لندن في زيارة قصيرة لأقل من أسبوع لحضور العرض الصحفي لفيلم المُطارد Stalker وإلقاء محاضرة من تنظيمِ صحيفة الغارديان والمسرح الوطني للأفلام في 8 فبراير. كانت زيارته الأولى إلى بريطانيا، وكانت مفاجأة كاملة لمضيفيه، الجمعيَّة البريطانية السوفياتية، الذين كانوا يحاولون ترتيب زيارة له من سنوات عديدة. على الرغم من سمعته بأنه غير مرتاح للدعاية والصحافة، تعامل تاركوفسكي مع جدول كامل من المقابلات واغتنم الفرصة بشغف لجمع ملف من المراجعات والقصص الغربية حول عمله من مكتبة المعلومات في معهد الفيلم البريطاني.

تضمَّنت زيارتهُ المستعجلة جملةً من الأنشطةِ، من بينها مشاهدة العرض السِّينمائي لفيلم عمّي الأمريكي (ليسَ ضمنَ الأفلامِ المحبَّبةِ لدي، إنَّهُ تقني للغاية) إضافةً عرضٍ لأفلامٍ شعبيَّةٍ متفرِّقة.

كما زارَ المدرسة الوطنيَّة للأفلام حيثُ قدَّمَ عروضًا خاصَّةً لفيلم المطارد في غلاسكو ومسرح إيدينبرغ للأفلام.

كانت الإستراتيجية المتبعة في الجزء الأول من مقابلة مسرح الفيلم الوطني، قبل أسئلة الجمهور، هي تحديد بعض المعايير الأساسية التي يعمل من خلالها تاركوفسكي وجميع صانعي الأفلام السوفييت؛ يعود ذلك جزئيًا إلى قلة المعلومات المعروفة (أو التي تجد طريقها إلى المعرفة العامة) حول سياق الإنتاج في الغرب، وجزئيًا لمواجهة وجهة النظر المبهمة تمامًا لتاركوفسكي على أنه «فنان مضطهد». كدليل على عكس ذلك، أكد في محادثة أنه كان قادرًا على إعادة تصوير جزء كبير من فيلم المُطارد عندما كان غير راضٍ عن النسخة الأولى. أوضحت تاتيانا ستورتشاك، التي رافقته، أنه غالبًا ما شارك في المناقشات العامة حول عمله في الاتحاد السوفياتي. ليس الهدف بالطبع هو إنكار أنه تعرض لانتقادات شديدة بسبب الغموض والنخبوية -استشهدَ بالحوار الذي نُشرَ في مجلَّةِ استسكفو عام 1975 التي استشهد بها هربرت مارشال في مقالته في البصر والصوت، ربيع 1976- ولكن من الواضح أن تاركوفسكي هو أيضًا محترم وموافق عليه. المخرج الذي لديه على الأقل نفس الفرصة للعمل مثل معاصريه الغربيين - في الواقع أكبر إلى حد ما، بالنظر إلى حالة السينما الفنية الأوروبية. كما يصعب إنكار قيمته في كسب المكانة الثقافية والهيبة الكبرى.

لا مناصَ من إجراء مقابلة عامة بشكل عفوي بالاعتمادِ على مترجم فوري ينتج نصًا غير مرضٍ إلى حد ما لإعادة إنتاجه، وقد

تبدو أجزاء منه بسيطة، بعد تجريدها من العاطفة والفكاهة في أداء تاركوفسكي. لكن ضد هذا يجب أن يكون هناك نقص خطير في المواد باللغة الإنجليزية عن أي من صانعي الأفلام السوفييت من جيل تاركوفسكي. من دون مثل هذه اللقاءات، لا يمكن أن يكون هناك أساس لفهم الاختلاف الهائل واختلاف السينما السوفياتية؛ وموقف تاركوفسكي، مهما كان خصوصيًا، لا يمكن إلا أن يكونَ استفزازيًا للغاية في سياق الجماليات السوفياتية الرسمية.

يان: هل يعني لكَ صدى الجمهور الغربي خارج الإتِّحاد السُّوفياتي الشيء الكثير؟

تاركوفسكي: بالطبع أنا مسرور جدًا لأن الناس يشاهدون أفلامي ويحبونها في الغرب. لكن الأهم من ذلك بكثير ما يعتقده الناس عن أفلامي في الاتحاد السوفياتي، لأنني أعمل في بلدي ورأي شعبي مهم جدًا بالنسبة إلي.

يان: ما هي العملية المعتادة لإنشاء فيلم سوفياتي؟

تاركوفسي: أنا أعمل في أستوديو موسفيلم الذي لا يوظف كتابًا لذلك نأخذُ على عاتقنا شراء السيناريوهات. يشتري الأستوديو سيناريوهات يهتم بها مديرو موسفيلم. في بعض الأحيان يتم إعداد السيناريوهات من قبل المخرجين أنفسهم، أو يقوم الكتاب بإعدادها بناءً على طلب المخرجين. يتم تقسيم فريق موسفيلم إلى مجموعاتٍ ما يسمى «الوحدات الإبداعية» حيث يتم مناقشة جودة

السيناريوهات: يتم النظر في ربحية كل مشروع وبدء الإنتاج. عندما توافق غوسكينو، مؤسسة السينما الحكومية (وزارة السينما) على إنتاج سيناريو معين، يقوم بنك الدولة تلقائيًا بتقديم الأموال ثم نبدأ العمل التمهيدي على الفيلم وهوَ الإجراء الذي يحدثُ في أيِّ مكانٍ آخر.

أستوديو موسفيلم تابع لغوسكينو، لكن لديه كل التسهيلات اللازمة للإنتاج -ورش عمل، وأستوديوهات، ومختبر- بحيث لا يمكن فعل أي شيء بالخارج. وعندما نقومُ بعمليَّة التَّصوير، لا توجد قيود زمنية مماثلة لما يحدثُ في أستوديوهات أخرى. يتم تقديم الفيلم النهائي للجهات التي تصادق على إنتاجه. أولاً، تتم مناقشة جودته داخل الوحدة الخاصة في موسفيلم من قبل «مجلس إبداعي»، يتكون من الكاتب والمخرج والطاقم الإبداعي بأكمله للفيلم. بحلول هذا الوقت، يكون قد فات الأوان على أي حال لإجراء تغييرات في الفيلم، ثمّ يتمُّ تقديمه إلى غوسكينو، حيث يتم عرضه وتخصيصه لفئة معينة. اعتمادًا على الفئة المختارة، يتم دفع أجر لأعضاء الطاقم لقاءَ عملهم ويتم تحديد عدد النسخ التي سيتم إجراؤها.

يان: ماهي المشاكل التي تواجهكم على الرُّكح؟

تاركوفسكي: سوء الفهم هو الشيء الوحيد الذي يمكن أن يقفَ عائقًا أمامَ عرض الفيلم، إلا إذا تبين فشلهُ الكامل وحينَ لا

يمكن لأي شيء أن ينقذه. أحيانًا يُنظر إلى الفيلم بطريقة لم يتوقعها صانعها. يمكن أن ينشأ جدال يتعارض بعد ذلك مع منطق إصدار الفيلم ولكن هذا نادر جدًا. فيما يتعلق بمشاكلي الخاصة، كانت بشكل رئيسي مع أندريه روبليف. حتى يومنا هذا لا أستطيع أن أفهم لماذا كان هناك مثل هذا التأخير في إطلاق الفيلم. ربما في وقت ما في المستقبل سيكتشف مؤرخ السينما السوفياتية السبب الحقيقي. أعتقد أن العديد من المشاكل في هذه الحالة كانت بسبب خوف المساهمينَ في الفيلم.

يان: هل من الممكن عمل فيلم منخفض التكلفة غير مخصص للعرض لفئة واسعة من المشاهدين؟

تاركوفسكي: بالنسبة إلينا، لا توجد علاقة حقيقية بين حجم الميزانية والإصدار، وكانت هناك حالات تم فيها إنفاق مبالغ ضخمة على أفلام لم يرها أحد تقريبًا، وبالمثل، أثبتت الأفلام التي تكلف بضعة كوبيك شعبيتها للغاية. لا توجد نفس الصلة بين الإنتاج والتوزيع التي لديك: نظرًا لأن كل شيء في أيدي الدولة، يمكن موازنة الخسائر في الأفلام باهظة الثمن مقابل المكاسب في الأفلام الرخيصة. لذلك ترى أن هناك احتمالات كبيرة عندما تنتمي جميع الأفلام إلى كل الفئات.

يان: يمكن اعتبار كل من فيلم أندري روبليف وسولاريس نمطين من الأفلامِ السوفييتية المألوفة: اللوحات الجدارية التاريخية

ودراما الخيال العلمي. هل كنت تنوي العمل عكس التوقعات العادية التي تنطوي عليها هذه الأنماط؟

تاركوفسكي: لا أعتقد أن هناكَ أنماطٌ للسينما، فالسينما بحد ذاتها نمطٌ أدبي. بمجرد أن نبدأ الحديث عن النَّمط، فإننا نتعامل مع منهجية ناشئة عن السينما بوصفها مشروعًا تجاريًّا. لكن السينما فن رفيع، فن شاعري عميق: فهي لا تحتاج إلى أي مخططات لتنتهك إمكاناتها. تتلخص معضلة المخرج في حقيقة أنه يعتمد بشدة على المال. السينما هي الفن الوحيد الذي ترجع أصوله إلى البازار. ومع ذلك، فقد ظهرت بعض الروائع خلال تاريخها القصير والتي تثبت قدرتها على تقديمِ أشياء أعلى. عندما أخرجتُ فيلم روبليف، لم أفكر فيه مطلقًا على أنه فيلم تاريخي، ولم أفكِّر في فيلم سولاريس بوصفهِ فيلم خيال علمي - رغمَ أنَّني أشعرُ أنَّ فيلم سولاريس هو الأقل نجاحًا في أفلامي لأنني لم أتمكن مطلقًا من التخلص من شرطِ الخيال العلمي. رأى ستانيسلاف ليم (مؤلف الرواية) السيناريو وكان قلقًا. هدد بسحب موافقتهِ على الفيلم، لذلك قمنا بإعداد سيناريو آخر تمنيت أن نتمكن من تجاوزهِ قليلًا أثناء التصوير. لكننا لم ننجح.

يان: سبقَ وخضتَ العديد من التَّجاربِ قبل دخولك السينما: التحقت بمدرسة الموسيقى، ودرست الرسم واللغة العربية، وشاركتَ في عمليَّات بحثٍ جيولوجي في سيبيريا، حدثَ كل ذلك قبل التحاقكَ بمعهد غيرازموف للسينما. ما الذي دفعكَ إلى أن تكونَ مخرجًا؟

تاركوفسكي: لا يمكنك أن تقرر أن تكون مخرجًا، عليك أن تصبح مخرجًا. إذا قمت بالتدريس في مدرسة للسينما، كنت سأثني الطلاب عن محاولة أن يصبحوا مخرجين. لا أحد يعرف العمل والنضال الذي ينطوي عليه الأمر: العمل الحقيقي للمخرج ليس مع مجموعةٍ من الممثِّلِينَ: إنه لا يختلف عن العمل الإبداعي الداخلي الذي يقوم به الشاعر والموسيقي، لكن هذا بعيد كل البعد عن التَّصوّر الشعبي للمسألة.

يان: ماذا استفدت من دراستك مع ميخائيل روم في معهد غيرازموف للسينما على مدار ست سنوات من الدِّراسة؟

تاركوفسكي: ادعى أحد الملوك الفرنسيين -ربما كان دومينيك الخامس عشر؟- أنه فعل كل شيء من خلال عدم فعلِ أي شيء. كان ميخائيل روم مدرسًا فعل كل ما في وسعه للحفاظ على الفرد في كل واحد منا. لقد كان معلمًا فريدًا بهذا المعنى: لم يحاول أن يعلمنا مهنتنا، لأننا سنتعلمها على أي حال بمجرد أن نبدأ العمل. يمكنني تعليم أي شخص مهنة المخرج السينمائي في ثلاثة أشهر، لكن ذلك لن يجعله فنانًا. علمنا ميخائيل روم أن نحترم أنفسنا وأنا أعتبره أحد المعلمين المتميزين لدينا.

(تحدث تاركوفسكي عن أساليبه في العمل مع المتعاونين، وبناء علاقات بديهية، قبل عرض فيلم المرآة).

يان: لقد وصفت المرآة بأنها قصة يرويها رجل أصيب بمرض خطير. كيف تعتقد أن هذا يؤثر على فهم الجمهور للفيلم؟

تاركوفسكي: يسأل الناس أنفسهم أسئلة جادة في أوقات مختلفة، وخاصة في مواجهة الموت. إن منطق ذكريات بطلنا هو في اللحظة التي يحدث فيها كل شيء، والسبب وراء هذه الذكريات. لهذا السبب كان علينا أن نظهر بطلنا في وقت مرض خطير - إذا كان يتمتع بصحة جيدة ومليء بالبهجة، لكان قد تذكر أشياء مختلفة وبطريقة مختلفة. لكني أريد أن أؤكد أن الفيلم لم يتم إنشاؤه بهذه الطريقة لأسباب جافة ودرامية. من المهم أن نرى بطلنا في حالة نفسية شديدة، حتى لا نشعر أن مرضه عرضي تمامًا. وهو نوع المرض الذي لا نعرف فيه ما إذا كان سينجو، على الرغم من أن هذا ليس مهمًا لمعنى الفيلم - إذا كان هناك أي معنى!

(أجابَ تاركوفسكي عن سؤال من الجمهور حول التَّأويل المجازي لأفلامه وحول ما يقالُ عن اقتباسهِ لبعضِ أعمال دوستويفسكي).

تاركوفسكي: هدفي هو إنشاء عالمي الخاص، وهذه الصور التي نصنعها لا تعني شيئًا أكثر من الصور التي هي عليها. لقد نسينا كيفية الارتباط عاطفيًا بالفن: نتعامل معه كمحررين، ونبحث فيه عما يُفترض أن الفنان قد يخفيه. إنه في الواقع أبسط بكثير من ذلك، وإلا فلن يكون للفن أي معنى. يجب أن تكون طفلاً -بالمصادفة- يفهم الأطفال صوري جيدًا، ولم أقابل ناقدًا جادًا واحدًا يمكن أن

يقف حتى الركبة أمام هؤلاء الأطفال. نعتقد أن الفن يتطلب معرفة خاصة؛ نطالب بمعنى أسمى من المؤلف، لكن العمل يجب أن يؤثر مباشرة في قلوبنا أو لا معنى له على الإطلاق.

لا أرغب في وصف صوري بأنها مجازية: فهي تتحدث عن أشياء تزعجني. إذا كان حسابي استعاريًا، فهذا ليس في نيتي.

أنا أكتب سيناريو بناءً على رواية الأبله لدوستويفسكي وهو عمل شاق للغاية. نُسبت العديد من الأشياء إلى دوستويفسكي وهي غير صحيحة. على سبيل المثال، يعتقد الناس في كل مكان -بما في ذلك موسكو- أنه كاتب متديِّن. لكن يبدو أنهم لم يخطر ببالهم أنه لم يكن متديناً بقدر ما كان من أوائل الذين عبروا عن مأساة الرجل الذي مدَّ فيهِ الإيمان جذورهُ. لقد تعامل مع مأساة فقدان الروحانية. كل أبطاله أناس يودون أن يؤمنوا لكنهم لا يستطيعون، ويبدو لي أن هذا الاهتمام بالفراغ الروحي، بأزمة التدين، هو ما يفسر الاهتمام الهائل بدوستويفسكي هنا في الغرب. لم يتمكن أبدًا من الحديث عن هذا الأمر بشكل مباشر، لكنه عانى طوال حياته لأنه لم يكن قادرًا على تصديق ذلك. كان يتصرف دائمًا كمؤمن، لكنه لم يكن قادرًا على الاعتراف لأي شخص: كان سيعتبر ذلك غير لائق. هذه هي وجهة النظر التي أريد أن أتناولها من خلالِ التّعاطي مع شخصيَّة البطل الأمير ميشكين.

(رداً على سؤال حول أسبقية الاستجابة العاطفية لأفلامه).

ما يهمني هو أن الشعور بالإثارة من خلال أعمالي يجب أن يكون كونيًّا. الصورة الفنية قادرة على إثارة مشاعر متطابقة لدى المشاهدين، في حين أن الأفكار التي تأتي لاحقًا قد تكون مختلفة تمامًا. إذا بدأت في البحث عن معنى أثناء الفيلم، فستفقدُ كل ما يحدث. المشاهد المثالي هو الشخص الذي يشاهد فيلمًا مثل مسافر يشاهد البلد الذي يمر به: لأن تأثير الصورة الفنية هو نوع من التواصل غير الذهني. هناك بعض الفنانين الذين يعلقون معنى رمزيًا على صورهم، لكن هذا غير ممكن بالنسبة إلي. يمتلك شعراء الزن طريقة جيدة للتعامل مع هذا: فهم يعملون على القضاء على أي إمكانية للتفسير، وفي هذه العملية ينشأ تشابه بين العالم الحقيقي وما يخلقه الفنان في عمله.

ما هو إذن الغرض من هذا النشاط؟ يبدو لي أن الغرض من الفن هو إعداد النفس البشرية لإدراك الخير. تنفتح الروح تحت تأثير صورة فنية، ولهذا السبب نقول إنها تساعدنا على التواصل - لكنها تواصل بالمعنى الأسمى للكلمة. لم أستطع تخيل عمل فني من شأنه أن يدفع الشخص لفعل شيء سيء. لا يمكن الحديث عن الفن فيما يتعلق بأفلام مثل فيلم The Exterminator. أسعى بما أمكنني من طاقةٍ إلى صناعةِ أفلام تساعد الناس على العيش، حتى لو تسبَّبت أحيانًا في نوعٍ من التعاسة - ولا أعني نوع الدموع التي يسبِّبها فيلم «كرامز ضد كرامز». ربما لاحظت أنه كلما زادت دموع الناس عبثًا أثناء الفيلم، كلما كان سبب هذه الدموع أكثر عمقًا. أنا

لا أتحدث عن العاطفية، ولكن عن كيف يمكن للفن أن يصل إلى أعماق الروح البشرية ويترك الإنسان طليقًا أمامَ القيامِ بما هوُ خيرٌ.

النقطة المهمة هي أن الكلام والكلمات مجرد جزء من العالم من حولنا ولماذا يجب أن نرفض هذا الجزء من العالم؟ سيكون ذلك مجرد شكليات.

(هل ندم على أن صانعي الأفلام الآخرين لا يجمعون بين اللون والأسود والأبيض في أفلامهم؟).

لا أعرف أي مخرج يختار أن يصنع أفلامًا بالأبيض والأسود اليوم. يحب المشاهدون الصور الملونة، ولكن الغريب أنني أعتقد أن اللون يمكن أن يكون أقل واقعية بكثير من الأسود والأبيض، لأننا في الحياة لا نفكر عادة في اللون. بينما في السينما يلاحظ المشاهد على الفور أن الصورة ملونة، وإلى أي مدى، وهذا يخفي الطبيعة التقليدية للفيلم الملون. بالنسبة إلي، يتمتع الأسود والأبيض بجودة لا تُنسى ومعبرة للغاية، وسأستمر في إنتاج أفلام تتضمن الكثير من الأسود والأبيض. أعتقد أن السينما قد تعود حتى إلى الأسود والأبيض إذا تواصلت.

(من يعجبهُ من المخرجينِ السوفييت).

أنا أعتبر الجورجي إيوسيلياني وسيرغي باراجانوف من أفضل صانعي الأفلام السوفييت، وسأمنحُ المرتبة الثالثة للمخرج غيرمان، صاحب فيلم عشرين يومًا بلا حرب.

أفلامي في عصر التلفزيون

حوار: فيليبا ياكوفينو/ 1983

ليس من الممكن دائمًا إقامة اتصال مع الآخرين من خلال الكلمات. في بعض الأحيان، يخلق المرء رابطًا مباشرًا، يتجاوز اللغة، رابطًا عاطفيًا وغير عقلاني تمامًا، يمكن من خلاله التواصل فقط بنظرة واحدة، وابتسامة، بحركة بسيطة من اليد. حدث شيء مشابه لهذا مع أندري تاركوفسكي، ربما أهم مخرج روسي في عصرنا، عندما أجريت معه مقابلة في روما لصالح مجلَّة ماس ميديا. لقد كانت لحظة آسرة ولا تنسى. صغير، طفيف، نظر حوله وتحرك مع ملامحَ تتاريَّة عابسة. طلب مني أن أريه المجلة. كان يتنقل عبرَ صفحات ماس ميديا متوقفًا لقراءة واحد أو اثنين من العناوين قبلَ لأن يعودَ إلى هدوئهِ. ابتسم، وتوقفت عيناه الآسيويتان أخيرًا عن إرسال شرارات غير محسوسة من الانزعاج. قال بعد توقف صامت بلغته الإيطالية الكوميدية: «أنا جاهز». والتفت إلى صديق مترجم، ثمَّ بدأ في الإجابة عن أسئلتي.

فيليا: السيد تاركوفسكي، برأيك، هل يمر الفيلم بلحظة صعبة، صعبة مثل الانتقال من فيلم صامت إلى فيلم صوتي؟

تاركوفسكي: بالطبع. أود أن أقول إن الفيلم يمر بلحظة أكثر صعوبة وحرجة بكثير من تلك التي ميزت بداية الصوت في الفيلم. لحظة لا أعرف كيف أتعامل معها. وهذا لم يحدث بسبب استخدام التقنيات الجديدة، ولكن بشكل صارم بسبب الضغوط والدوافع الاقتصادية. الحقيقة هي أنه في الحقيقة، أصبح الفيلم الآن في أيدي كبار المنتجين. المنتجين الأمريكيين. ويهتم هؤلاء المنتجون في المقام الأول بإدخال أشرطة الفيديو إلى السوق. إنهم يريدون تحقيق أرباح أعلى من أي وقت مضى، بدلاً من محاولة إرضاء أذواق تلك الشريحة الكبيرة من الجمهور التي أصبحت أكثر ذكاءً، ونتيجة لذلك، أصبحت أكثر تطلبًا. نحن نتحدث عن الأعمال التجارية الكبيرة هنا. هذه هي القصة. نحن نتحدث عن آلية سيكون من الصعب للغاية تفكيكها أو تعطيلها، حتى لو كان ذلك باسم الجودة الفنية.

فيليا: هل تعتقد أن هناك لغة سينمائية قوميَّة؟ أم أنَّ الأمر عكسَ ذلكَ وللمخرج السويسري نفس اللغة السينمائية ونفس الأسلوب الذي لدى المخرج الكندي أو السوفياتي؟

تاركوفسكي: إذا كانت السينما فنًّا، فمن الطبيعي أن يكون لها لغة قوميَّة. لا يمكنُ للفنِّ أن يظلَّ بمعزلٍ عن سمةِ القوميَّة. باختصار، السينما الروسية روسية، والسينما الإيطالية إيطالية.

فيليا: في عام 1976، أخرجت مسرحيَّة هاملت على خشبة المسرح وحققت نجاحًا هائلاً. هل الإخراج المسرحي مختلف جدا عن الإخراج السِّينمائي؟

تاركوفسكي: المسرح والسينما هما شكلان فنيَّانِ مختلفان ومهنتان مختلفتان أيضًا. مثلًا، لتحقيق عرض مسرحي، يستوجبُ الأمرُ ركحًا تحت تصرفك، حيث يمكنك إعداد الممثلين. لكن هذا، على ما يبدو، ليس ممكنًا دائمًا. ومع ذلك، بصرف النظر عن الاختلاف في المكان الذي يُقامُ في العمل، فإن ما يمكنك القيام به في المسرح لا يمكنك فعله في السينما والعكس صحيح. ومعَ ذلكَ، أعتقد أنَّ جميع الأشكال الفنيَّة، حتى لو كانت مختلفة، هي في النهاية متكافئة. لديها نفس القيمة والوزن، ولها نفس التأثير على أرضِ الواقع.

فيليا: هل تعتقد أن السينما طغت على المسرح؟

تاركوفسكي: لا أعتقدُ ذلكَ. كما أخبرتك. هما شيئانِ مختلفانِ اختلافًا كلِّيًّا.

فيليا: ما الذي يتغير عندما تقوم بتصوير فيلمٍ للتلفزيون بدلاً من تصوير فيلم ليُعرَضَ على شاشة كبيرة؟

تاركوفسكي: عندما تصنع فيلمًا، عليك أن تدرك باستمرار ما إذا كنت تصنعه يُعرضَ على الشاشة الكبيرة أو على التلفزيون. لأن طريقة إدراك المتفرج ستتغير تمامًا، اعتمادًا على ما إذا كان منغمسًا في الظلام، أو القاعة المزدحمة، أو المنزل بمفرده، مع جهاز التحكم عن

بعد، وسط عدد لا نهائي من المُلهِياتِ المحتملة. علاوة على ذلك، فإن الذهاب إلى السينما هو فعل إرادي. مشاهدة فيلم على التلفزيون ليس كذلك دائمًا. غالبًا ما تعاني أو تتحمل الصورة التي تظهر على التلفزيون، وهي صورة تعمل بشكل لا شعوري، بل وتغير أذواق الناس.

فيليا: ألا تعتقد أن مشاهدة الكثير من الأفلام -وهوَ الأمرُ نفسهُ مع مشاهدة التلفاز- يمكن أن يتسبب في رحلة خطيرة إلى عوالمَ من الفانتازيا؟

تاركوفسكي: من المؤكد أن التلفزيون له تأثير قوي على نفسية أولئك الذين يشاهدونه. أنا مقتنع بأنه يمكن أيضًا تعديل الذوق. لكنني لا أعتقد أنه يمكن أن يغري المتفرجين أو يغيرهم إلى درجة يفقدون فيها الاتصال بالواقع.

فيليا: بأي طريقة يغيِّرُ التلفاز أذواق الجمهور؟

تاركوفسكي: منذ أن بدأ الجمهور يشاهد التلفاز باستمرار، فإنه يذهب إلى السينما بروح مختلفة. لم يعد يذهب إلى السينما لمجرد تشتيت انتباهه أو للترفيه. يذهب لرؤية شيء يستحق المشاهدة، شيء جديد تمامًا.

فيليا: ما الذي أخذتهُ التِّلفازُ من السِّينما وما الذي قدَّمتهُ؟

تاركوفسكي: التلفزيون لم يأخذ أي شيء من السينما. على العكس من ذلك، أعتقد أن تأثيرَ التلفزيون على الفيلم أكثرُ بكثير،

من حيث أنه يحفز السينما على البحث عن جودة أعلى. بالإضافة إلى ذلك، يعد التلفزيون وسيلة للمعلومات لا يمكننا الاستغناء عنها حقًا. لقد أصبح لا غنى عنه، حتى لو كانت الكمية الهائلة من الأخبار التي تبثها غالبًا سطحية ولا تؤدي إلا إلى إرباك الناس.

فيليا: لقد ذكرت في الماضي أن السينما هي وسيلة للتربية الأيديولوجية تمارسُ على الجماهير. هل مازلت مؤمنًا بهذا القول؟

تاركوفسكي: بالتأكيد. أنا لم أغير رأيي. بدلاً من ذلك، أود أن أضيف أن كل أشكال الفن، وليس السينما فقط، يجب أن يكون هدفها تشكيل رجل المستقبل العضوي.

فيليا: لقد عُرِّفت السينما التي تقدِّمها بكونها «سينما شعريَّة»، هل تتَّفقُ مع هذا التَّعريف؟

تاركوفسكي: لقد قال النُّقَّادُ إنَّني شاعر. كلُّ شكلٍ فنِّي يمكنُ أن يكونَ شعرًا. كلُّ الموسيقيين العظام والرَّسَّامين والكتَّاب شعراء أيضًا.

فيليا: هل الشعر برأيك تعبير عن الجمال من أجل الجمال؟ أم أنه وسيلة لمواجهة الواقع وتغييره؟

تاركوفسكي: الشعرُ لا يغيِّرُ الواقع بل يؤسِّسهُ.

فيليا: سيِّد تاركوفسكي، هل تؤمنُ أنَّهُ من الأسهلِ وجودُ فنٍّ بمعزلٍ عن السُّلطةِ أو وجودُ سلطةٍ بمعزلٍ عن الفن؟

تاركوفسكي: الفنُّ لم يولَد من قبلِ السُّلطة بل وُلِدَ على يد الفنَّانين.

فيليا: في ماذا تكمنُ قوَّةُ الفيلم بالنسبة إليك؟

تاركوفسكي: على عكس أشكال الفن الأخرى، يمكن للفيلم أن يمسك بزمامِ الوقت ويتحكَّمَ فيه ويوقفه ويمتلكه إلى ما لا نهاية. أود أن أقولَ إنَّ كلَّ فيلمٍ هو عبارةٌ عن نحت في الزمن.

فيليا: بالنسبة إلى فلّيني كانت السينما «مرآة، نافذة، وسيلة لمواصلة الحلم، للنظر داخل نفسك». ما هي السينما بالنسبة إليك؟ ما الذي تمثِّلهُ؟

تاركوفسكي: أنا لا أتفق مع فلّيني. السينما ليست أمرًا بعيدًا لمواصلة الحلم. كما أنَّها ليست فنًا نحاول من خلاله عكس الواقع كما هو، أو تشويهه وعكس صورة بشعة عنه. بالنسبة إلي، السينما هي ببساطة طريقة أصلية لخلق عالم جديد، عالم رائع نعرضه للآخرين حتى يتمكنوا من اكتشاف كل عجائبه الخفية.

فيليا: هل من العدل أن نقول «هذا فيلم لتاركوفسكي؟» أم يجب أن نتحدث عن الممثلين وكتاب السيناريو والمصورين وغيرهم؟

تاركوفسكي: بالطبع ليس المخرج أو الممثلون فقط هم من يعملون على فيلم. لا ينتمي الفيلم بنسبة 100 بالمائة إلى المخرج. ولا ينتمي إلى الممثلين. إنه ملك لكل من ساهم في إنتاجه.

فيليا: هل يمكن أن تخبرنا لماذا تأخر إطلاقُ فيلم أندريه روبليف لفترة طويلة في الاتحاد السوفياتي؟

تاركوفسكي: لا أعرف الأسباب التي وقفت خلفَ ذلكَ كما أنّني أتجاهلها. أعرف فقط أنهم قرروا في البداية عرض الفيلم في مهرجان كان السينمائي، وبدلاً من ذلك، غيروا رأيهم فجأة. لقد تمَّ حجزُ الفيلم لفترةٍ ومن الواضح أن شيئًا ما حدث، وهو أمر لا يمكنني تفسيره في الواقع.

فيليا: برأيك، هل هناك فرق بين الإخراج في الإتّحاد السوفياتي والإخراج في الغرب؟

تاركوفسكي: كان هناك أشخاص أخافوني من هذا. قالوا لي إنه من الصعب جدًا العمل في الغرب. لكنني لم أجد فرقًا كبيرًا. في الواقع، أعتقد أن الأمر عكس ذلك. بالتأكيد، هنا، تكونُ كما لو كنتَ تخوض سباقًا ضد نفسك كل يوم، عندما تصنع فيلمًا وتفكر على الفور في الأموال التي سيجنيها. يجب أن أقول إن هذا لم يحدث في الاتحاد السوفياتي.

فيليا: هل من العدل تمثيل شخصية أندريه روبليف باعتبارها استعارة للفنان الذي يتحمل مسؤولية فتح أعين الجمهور؟

تاركوفسكي: في هذا الفيلم، الفنان هو فقط المتحدث باسم الجماهير. إنه يعبر عن أفكار الجماهير، تلك الأفكار التي كثيرا ما تدركها الجماهير، بطريقة مشوشة، ولا تستطيع تنظيمها أو التعبير عنها.

فيليا: في أفلامك، غالبًا ما تتوقف الكاميرا مؤقتًا على الماء أو

النار أو الثلج أو الخيول. لماذا؟ هل هذه العناصر ربما تستخدم بشكل رمزي؟

تاركوفسكي: لا، ليست رموزًا. إنها مظاهر لتلك الطبيعة التي نعيش فيها.

فيليا: إذن ما معنى الماء الذي يجري أسفل الأيقونة في نهاية فيلم أندريه روبليف؟

تاركوفسكي: من الصعب عليّ أن أشرح ذلك. في هذه الحالة، استخدمت الماء لأنه مادة حيوية، حية، يتغير شكلها باستمرار، وتتحرك. إنه عنصر سينمائي للغاية. ومن خلال هذا حاولت أن أعبر عن فكرة مرور الوقت أي أن أعبِّرَ عن حركة الزمن.

فيليا: يقول البعض إنَّ فيلمك سولاريس قد تغير بشكل كبير عندما تمت دبلجته إلى الإيطالية.

تاركوفسكي: في نسخته الإيطالية، تم تدمير فيلمي بشكل أساسي. تم تغيير المونتاج. كان من عمل داسيا ماريني. لا أعرف ما هو الجزء الذي زجَّ بِهِ باسوليني. لكنه كان عملاً بربريًا حقيقيًا. من بين أشياء كثيرة كارثيَّة، كانوا يتحدَّثون بالدَّارجةِ الإيطاليَّة في هذا الفيلم. إنه عمل وحشي وكارثة.

فيليا: في أيِّ خانةٍ تضعُ فيلمكَ الحنين للماضي Nostalghia؟

تاركوفسكي: كان الحنين إلى الماضي فيلمًا مهمًا جدًا بالنسبة

إلي. تمكنت من التعبير عن نفسي بشكل كامل. ويجب أن أقول إنني تلقيت تأكيدًا على أن السينما هي شكل فني عظيم، قادرة على تمثيل حتى الحالات غير المحسوسة للروح.

فيليا: لقد قلت مؤخرًا إنَّ أعظم الأشياء التي يمكن للإنسان القيام بها تولد في صمت وعزلةٍ. يولد الفيلم بطريقة مختلفة تمامًا. هل هذا يعني أنه من المستحيل القيام بأشياء عظيمة في السينما؟

تاركوفسكي: الفيلم يولدُ أيضًا في صمتٍ وعزلةٍ فهوَ يبدأ في التَّشكُّلِ منذ اللَّحظةِ التي يبدأ فيها المؤلِّفُ بالتَّفكير.

فيليا: أيُّ المخرجين الإيطاليينَ تفضِّل؟

تاركوفسكي: أنطونيوني، فلّيني، أولمي. الأخوان تافياني والآخرون كلهم مفعمون بالحياة. بيلوتشيو...

فيليا: كيفَ وجدتَ مهرجان كان السينمائي هذا العام؟

تاركوفسكي: حدثت بعض الأشياء المروعة في مهرجان كان هذا العام. لقد أنجزتُ ببساطة فيلمًا عن الحنين إلى الماضي، عن الكآبة وكان الأمر بمثابة حبة مريرة بالنسبة إلي عندما لم يقبل بوندارتشوك، عضو لجنة التحكيم السوفياتي، فيلمي. أحبه الجميع باستثنائه. أنا مستاء للغاية وأنا مندهش من أن القادة السوفييت سمحوا لمثل هذا الشَّخص بأن يحبطَ مثل هذا الفيلم الوطني.

فيليا: ما هو الفيلم الذي تشعر بمودَّةٍ كبيرة تجاهه؟

تاركوفسكي: أحبُّ جميعَ أفلامي. لا أستطيع الإجابة في الواقع، ربَّما فيلم الحنين إلى الماضي هو الأقرب بالنسبة إلي. هو آخر أفلامي. لقد وجدتُ فيهِ نفسي.

فيليا: ما هي المشاعر التي يمكنُ التَّعبير عنها بطريقةٍ مثلى في الفيلم؟

تاركوفسكي: يمكنك التعبير عن كل المشاعر من خلال الفيلم. إنه شكل فني مثل كل الأشكال الأخرى. ذلك يعتمد على نوايا المخرج.

فيليا: هل مازلتَ مهتمًا بإخراجِ فيلم بالأبيض والأسود إلى الآن؟

تاركوفسكي: بلا شك. الفيلم بالأبيض والأسود قادر على تمثيل جوهر الواقع بشكل أفضل، للتعبير عن المعنى الجوهري. هذا لا يحدث مع اللون. أود أن أقول إنَّ الفيلم الملون أكثر شيوعًا، وأكثر ابتذالًا.

فيليا: ما هي برامجكَ المستقبليَّة؟ هل يمكنكَ أن تقدِّمَ لنا سبقًا؟

تاركوفسكي: أنهت دوناتيلا باجليفو للتو عرضًا تلفزيونيًا خاصًا عن عملي كمخرج. إنه ليس فيلمًا. يتعلق الأمر أكثر بالطريقة التي أنجزتُ بها فيلم الحنين إلى الماضي. إنه ممتع وأصلي للغاية. من ناحيتي، أخطط لتقديم «بوريس غودونوف» في كوفنت غاردن في لندن، ولعمل نسخة فيلمية من هاملت. لكن في الوقت الحالي،

أنتظر من بلدي أن يرسل لي إذنًا بالإقامة. أنا أيضًا أنتظرُ ابني وجدته. يجب أن أكون خارجَ الوطنِ لمدة ثلاث سنوات.

عدوُّ الرَّمزيَّة

حوار: إيرينا برزنا/ 1984

إيرينا: هل تعتبرُ نفسكَ فنَّانًا مميَّزًا في الإتحاد السُّوفياتي؟

تاركوفسكي: أعتقد أن هذا الانطباع خاطئ. أنا لست مميزا هناك. المخرج سيرغي بوندارتشوك، على سبيل المثال، مخرجٌ مميَّزٌ أمَّا أنا فأعتقدُ أنَّ الأمرَ لا ينطبقُ علي.

إيرينا: لكنك مشهور وربما يكون ذلك في صالحك، وربما ليس في صالحكَ أيضًا.

تاركوفسكي: هذه الشهرة، هذه الشعبية، لا أشعرُ بها ولست مهتمًا بها. لم أكن مشغولاً بشهرتي. ليس لها معنى بالنسبة إلي.

إيرينا: ألا تمنحك المزيد من الإمكانيات للعمل دون وصايةٍ؟

تاركوفسكي: بالتأكيد. من المهم للفنان أن يدرك أن عمله لم يفشل. وهذا يمنحه بعض الرضا. فتقديرُ السوفييت والإنجليز وعلى وجه التحديد، والجماهير الألمانية يؤكد لي مقدار الاهتمام الذي أحظى بهِ عندهم وهوَ اهتمامٌ لا يحملُ مزايا خاصة بالنسبة إلي؛ إنه

يطمئنني فقط أنني على حق في القيام بعملي. إنه مطمئن ويزيد من ثقتي بنفسي، لكنه في الأساس ليس له أي معنى بالنسبة إلي.

إيرينا: يبدو لي أنك منزعج من الأضواء. تحاول تجنب الاتصال العام. على سبيل المثال، نادرا ما تجري مقابلات.

تاركوفسكي: نعم، أنا لست كائنًا اجتماعيًا. هناك أشخاص يستفيدون من الشهرة ويستمتعون بالاتصال بالصحفيين. أنا لا أحب ذلك مطلقًا. لم أقتنع بعد بمقال صدر بعد محادثة مع صحفي. ليس لأنني لم أحصل على الثناء، ولكن لأن المقالات لا تتعلق بما تمت مناقشته. إنه عبء بالنسبة إليّ أن أشعر أنني أصبحت موضوع اهتمام شخص ما بسبب شهرتي. يجعلني ذلكَ غاضبا.

إيرينا: ما الذي يُغضبكَ؟

تاركوفسكي: من الصعب الإجابة على هذا السُّؤال. أشعر أن الأشخاص الذين يجتمعون للتحدث يجب أن يكون لديهم شيء مشترك، حتى لا تكون المحادثة من جانب واحد. عندما يطرح الصحفي سؤاله لا يهتم بالإجابة بل بملاحظاته. الحديث لا يحركه، بل له معنى لعمله فقط. وبنفس الطريقة، يغضبني عارض الفيلم حينَ يكونَ شريكًا في محادثة مًا فقط بسبب فضوله تجاهي. باختصار، هذه المحادثات ليست حقيقية وهذا يجعلني غاضبًا. يتواصل الناس مع المجتمع ولكن لا توجد مصلحة متبادلة حقيقية.

إيرينا: هل تأملُ في لقاءِ عبقري؟

تاركوفسكي: يبدو لي أن الجميع يتمنون ذلك إلى حد ما. هناك قدر كبير من البراعة في العديد من الأشياء التي نقوم بها، خاصَّة في الأماكن العامَّة، والكثير من العدم والعبث. لا أرى أيَّ معنى في مثل هذه المحادثات ما لم أفهم أنَّه من المهمِّ أن أقول شيئًا ما. حينَ أُخرج فيلمًا فأنا أحاول بذلكَ أن أقول كل شيء في عملي.

إيرينا: هل تريدُ القول إنَّ حوارنا هو في الحقيقة حوار سلبي؟

تاركوفسكي: دائمًا هكذا. لا يوجد شيء يمكن القيام به حيال ذلك. ماذا يعني ذلك على أي حال، أساس سلبي؟ ليس لدينا أساس. ليس هناك سوى رغبتك في إجراء مقابلة معي ورغبتي في مقاومتك بكل قوتي.

إيرينا: أستطيع أن أستشعر ذلك بقوَّةٍ.

تاركوفسكي: فلنكمل حوارنا. أعتقدُ أنَّ غوته هو من قال: «إذا أردتَ إجابةً جيِّدةً، فاطرح سؤالًا جيِّدًا».

إيرينا: سيد تاركوفسكي، أنت مخطئ إذا كنت تعتقد أنه لا يوجد شيء مشترك بيننا. أتيت إليك لأنني أشعر بأنَّ هناكَ قرابةٌ بيننا من خلال أفلامك. هذه المقابلة ليست سوى ذريعة بالنسبة إلي لأتمكن من التحدث إليك.

تاركوفسكي: عليكِ أن تثبتي لي ذلك؟

إيرينا: آمل أن أكون قادرًا على ذلك. لقد أتيت إلى لندن بسببك. أن أكتب عنكَ مقالًا، هذا أمرٌ ثانوي بالنِّسبة إلي، هوَ فقط أمرٌ مكمِّلٌ.

تاركوفسكي: أرى أنَّكَ تستطيعين التَّوفيق بينَ الأشياء.

إيرينا: أولاً، كانت رغبتي في مقابلتك. ثم واجهت كل هذه العوائق لأتمكن من إنجازِ الأمر.

تاركوفسكي: لسوء الحظ، لقد تغلبت عليهم جميعًا. كنت آمل أن تتعثري أنت، مثل جميع الصحفيين الآخرين بهذه العوائق، لكنك هنا.

إيرينا: لقد حاصرتك وغزوتكَ كما لو كنتَ حِصنًا. والآن وأنا هنا، ولا أعرف كيف أتحدث معك.

تاركوفسكي: تكلَّمي بطريقةٍ عاديَّة.

إيرينا: اسمع، لقد تأثرت بأفلامك بشدة؛ وجهة نظرك للأشياء تبدو مألوفة للغاية، إلا أنني لا أستطيع أن أرى نفسي فيها كامرأة. تلعب النساء دورًا تقليديًا تمامًا في أفلامك. يهيمن العالم الذكوري، أو بالأحرى، لا يوجد سوى عالم ذكوري. المرأة غامضة من وجهة نظر الرجل. إنها المحبة؛ حب الرجل، كل وجودها يدور حول علاقتها مع الرجل. ليس للمرأة حياة خاصة بها.

تاركوفسكي: لم أفكر في ذلك قط، أعني عالم المرأة الداخلي. سيكون من الصعب حرمان المرأة من عالمها الخاص، لكن يبدو لي

أن هذا العالم مرتبط بشدة بعالم الرجل الذي تشارك فيه المرأة. من وجهة النظر هذه، فإن المرأة المنعزلة هي استثناء.

إيرينا: ماذا عن الرَّجل المعزول، هل الأمر طبيعي؟

تاركوفسكي: إنه طبيعي أكثر من الرجل الذي لا يعيشُ عزلةً. هذا هو السبب في أن المرأة إما مفقودة تمامًا في أفلامي أو يتم إنشاؤها من خلال قوة الرجل. المرأة موجودة فقط في فيلمين من أفلامي، في فيلم المرآة وفي فيلم سولاريس. وهناك من الواضح أنها تعتمد على الرجل. هل ترفضين دور المرأة هذا؟

إيرينا: كيف يمكنني تقبُّلُهُ؟ من ناحيتي، لا أستطيع أن أرى نفسي فيها.

تاركوفسكي: هل تعتقدينَ بذلكَ أن الرجل الذي تعيشين معه يجب أن يجعل عالمه معتمدًا على عالمك الخاص؟

إيرينا: لا، أبدًا. لديهِ عالمهُ ولي عالمي.

تاركوفسكي: هذا مستحيل. إذا حافظت على عالمك، واحتفظ هو بعالمهِ، فلن يكون لديكما شيء مشترك. يجب أن يصبح العالم الداخلي عالمًا مشتركًا. إذا لم يكن الأمر كذلك، فلن يكون للعلاقة مستقبل، فهي ميؤوس منها وغير منسجمة ومقتضبة. عندما تغير امرأة شركاءها، أجد هذا غريبًا. القلق ليس عدد الرجال لديها؛ أنا مهتم بالمبدأ. الشيء هو أن المرأة تمر بهذه الزيجات مثل الأمراض. هذا يعني أنها تعاني أولاً من مرض ثم مرض آخر وهكذا دواليك.

الحب هو شعور كامل لا يمكن تكراره، بغض النظر عن الشكل الذي يتخذه؛ لا يتكرر في مجمله. متى وإذا كانت المرأة تستطيع تكرار هذا الشعور، فهذا لا معنى له تمامًا بالنسبة إليها. قد تكون هذه المرأة من دون حظ أو أنها حاولت دائمًا الحفاظ على عالمها الخاص، أو أنها وجدت عالمها أكثر أهمية وكانت خائفة من الذوبان في عالم غريب. لكن بعد ذلك لا يمكنها أن تأخذ الأمرَ على محمل الجد. هل فهمتِ ما أقولهُ؟

إيرينا: هل سبقَ والتقيتَ بامرأة لها عالمها الخاص؟

تاركوفسكي: لا يمكنني الارتباطِ بامرأة هكذا.

إيرينا: أنتَ نفسكَ لا تريدُ أن تذوبَ في امرأةٍ، أرجو أن أكونَ قد فهمتك بطريقةٍ صحيحة؟

تاركوفسكي: لا، لا أذوبُ. أنا رجل.

إيرينا: لكنَّكَ ترغبُ في امرأةٍ تذوبُ في داخلكَ؟

تاركوفسكي: بشكلٍ طبيعي، حينَ ترغبُ المرأة في الاحتفاظِ بذاتها بمعزلٍ عن الرَّجل، فستكون العلاقة باردة.

إيرينا: لكنَّكَ تحمي نفسكَ في هذه العلاقة؟

تاركوفسكي: أنا رجل. أنا من طبيعةٍ أخرى.

إيرينا: هل لديكَ انطباع بأنَّكَ تعرفُ طبيعةَ الأنثى؟

تاركوفسكي: لديّ فكرةٌ عنها، مثلكِ تمامًا.

إيرينا: لكنَّني أرى نفسي امرأة من الدَّاخل، أنا امرأة.

تاركوفسكي: يمكنُ للبشرِ أن يحكموا على أنفسهم. تفاجئني المرأة التي تريدُ أن تحتفظَ بعالمها. يبدو لي أنَّ معنى المرأة ومعنى الحبِّ الأنثوي مجسَّدٌ في فكرة التَّضحية بالذات.

إيرينا: أنا عاجزة عن الكلام. إذن المرأة لها حق الوجود فقط من منطلقِ حبها للرجل؟

تاركوفسكي: هل قلت ذلك؟ تحدثنا فقط عن العلاقة بين الرجل والمرأة. ولم أتمكن من التعبير عن شيء دونَ أن يتعرَّض كلامي إلى هجوم.

إيرينا: لقد قلتَ ما يكفي، لديكَ معرفة كبيرة.

تاركوفسكي: قلت فقط إنَّه من المستحيل على أي شخص، عندما يحب، أن يحتفظ بعالم خاص به أو بها، لأن هذا العالم يذوب مع عالم الآخر في شيء مختلف تمامًا. إذا حرر المرء المرأة من هذه العلاقة، يدمرها. لا تستطيع المرأة النهوض، والتخلص من كل شيء، وبعد خمس دقائق تبدأ حياة جديدة. يعتمد عالم المرأة الداخلي على مشاعرها تجاه الرجل. في رأيي، يجب أن تعتمد عليها تمامًا. المرأة هي رمز الحب. الحب هو أعظم ممتلكات الإنسان، بالمعنى المادي والروحي للكلمة. والمرأة تعطي معنى الحياة. ليس من قبيل المصادفة أن العذراء مريم هي رمز الحب، مثل العذراء التي ولدت المخلص. عندما أتحدث إلى النساء حول هذا الموضوع، فإنهن

يتحدثن دائمًا عن الشعور بالكرامة الذي يبدو أنّه يريد سلبه منهنّ. من وجهة نظري، هؤلاء النساء لا يفهمن أنهن يجدن كرامتهن فقط في العلاقة بين الذكور والإناث في إخلاص تام للرجل. عندما تحب المرأة حقًا، فإنها لا تتبع، ثم لا تطرح أسئلة مثلك. لن تعرف ما الذي تتحدث عنه.

إيرينا: أتساءل لماذا تطلب الحب الكامل من شخص آخر، وخاصة المرأة. لماذا لا تستطيع أن تكرس نفسك للحب وتترك للمرأة مهمَّة أن تفعل ما عليها فعله؟

تاركوفسكي: بالطَّبع سيكون ذلك ممكنًا. أنا لا أطلب سلوكًا معينًا من أي شخص. أنا أقول فقط إنَّ المرأة، من أجل التعبير عن نفسها الروحية بشكلٍ كاملٍ، لا ينبغي أن تصر على عالمها الخاص في تلك اللحظة. وإلا سينتهي الأمر هكذا: «أرجوك حافظ على عالمك، سأحتفظ بعالمي ... وداعاً».

إيرينا: أنت لا تصدق أن شخصين متساويين يمكنهما أن يهبا المزيد لبعضهما البعض؟ ماذا تتوقع عندما تتوقف المرأة عن الوجود كذات مستقلّةٍ وتعيش فقط من خلالك؟ ما الذي ستجنيه من هذا الأمر؟

تاركوفسكي: أستطيع أن أفهم عالمها الداخلي وأفتح عالمي لها. إذا بقيت المرأة في عالمها فلن نتعرف على بعضنا البعض.

إيرينا: من وجهة نظر منطقية، إذا انصهرَ عالم المرأة في عالمك،

فلن يكون عالمها مفهومًا بالنِّسبة إليك. لن يكون لديها عالم خاص بها. فقط عالمك يصبح أكبر.

تاركوفسكي: لماذا تظنِّينَ ذلك؟ ولماذا لا يكون العكس؟ سأكون مهتمًا جدًا بذلك. إذا اعترفت بأن هذه حالة واحدة، فلماذا تنكريها في حالة أخرى؟

إيرينا: من رأيي أنه يمكنني أن أحب وأن يكون لدي عالمي الخاص في نفس الوقت. ولا بد لي من الحصول عليه. إنه ضروري للغاية. أجد أن إخلاص المرأة الكامل للرجل الذي تتحدث عنه ينطوي على خطر كبير على المرأة. إذا اختارت المرأة أن تعيش من خلال الرجل، فإنها معرضة لخطر أن ينتهي بها الأمر خالية الوفاض. هذه قصة قديمة جدا. أنا أعرف ذلك جيدا. شخصيًا أميل أحيانًا وبشدة إلى الذوبان في الحب.

تاركوفسكي: الحمد لله. كوني فخورة بذلك. لا أعتقد أنني أطالب المرأة بهذا «الذَّوبان». لسوء حظي، نادرًا ما أشعر بهذا الشعور بالحب. نادرًا ما يحدث ذلك، وعندما يحدث لا يمكن للمرء إلا أن يحسد الشخص أو الرجل أو المرأة. عندما أتحدث عن ذلك، فهذا لا يعني أنني بحاجة إلى هيامِ أي شخص. هذه الأشياء من المستحيل طلبها. الحب لا يمكن أن يفرض بالقوة. لذا فإن وجهة نظري ليست خطيرة على أحد.

إيرينا: هل ترى الحبَّ بينَ فرضيتين، إمَّا أن يحدث أو لا؟

تاركوفسكي: نعم، يحدث هذا أو لا يحدث. عندما لا يحدث ذلك، لا يحدث شيء ويموت الإنسان ببطء. هذا هو رأيي فقط. بطبيعة الحال، هناك علاقات عندما يصبح الناس، كل شخص لنفسه، أكثر وأكثر استقلالية وهذا يعني أنهم يصبحون أكثر برودة تجاه بعضهم البعض، وأكثر أنانية. ربما يكون الأمر أسهل بهذه الطريقة. مثل هذه العلاقات، بالطبع، خطيرة ومريحة. وينتقلون إلى مكان ما أو على مستوى النسوية. معنى النسوية، بالنسبة إلي، ليس فقط تأمين الحقوق الاجتماعية للمرأة. على الرغم من أن الوضع الاجتماعي للمرأة اليوم ليس دراماتيكيًا كما كان عليه في السابق، إلا أنه في غضون سنوات قليلة سيتم الوصول إلى التوازن. غريب، غريب جدًا أمر هؤلاء النساء اللواتي يتحدثن عن هذا، يصررن على تشابههن مع الرجال ولا يفهمن تفردهن كنساء. لقد أدهشني هذا دائمًا، لأن العالم الداخلي للمرأة يختلف اختلافًا كبيرًا عن عالم الرجل. أعتقد أن المرأة لا يمكن أن تكون مستقلة عن الرجل بسبب خصوصيتها. إذا كانت موجودة بشكل مستقل عن الرجل، فإنها لم تعد طبيعية، عضوية. إنها بالتأكيد قادرة على شغل منصب في المجتمع؛ تستطيع القيام بعمل الرجل ولكن هل يجعلها امرأة؟ لا أبدا. تعتقد بعض النساء، من خلال القيام بعمل الرجل، أنهن يصبحن متساويات. لكن المرأة لا تحتاج إلى المطالبة بنفس حقوق الرجل. المرأة مختلفة تمامًا عن الرجل. لديها تفرد، شيء مهم، شيء أساسي يفتقده الرجل «النساء يبحثن

عن حقوق متساوية». أنا أفهم ما يقصدن. لا يردن التضحية بالنفس بعد الآن. يجدن أنهنّ تعرضن للقمع دائمًا، ويعتقدن أنه يمكنهنّ تحرير أنفسهنّ من خلال المساواة في الحقوق. إنهنّ لا يفهمن أن الجميع، رجلاً كان أم امرأة، أحرار إذا أراد أن يكون حراً بشكل طبيعي. نحن جميعًا بشر أحرار، لكن ليس لأننا قد نعيش في بلد حر. هذا ليس سببًا مهمًا. قد يكون بنّاء روما القديمة داخل رجل حر... الرجل حر في الأساس. إذا لم يكن كذلك، فهذا خطؤه هو فقط. بالطبع، من الصعب أن تكون حراً. أخيرًا، وصلنا إلى جوهر الأمر. دائمًا ما أشعر بالغضب عندما يلوم الناس الجميع على عدم قدرتهم على العيش. عندما يخبرني أحدهم أنه غير حر، فإن هذا يجعلني غاضبًا. إذا كنت تريد أن تكون حراً، فكن حراً، من الذي يعيقك؟ إذا كنت تريد أن تكون سعيدًا، لكنك غير سعيد، فكن سعيدًا. نحن نرعى الآخرين بالكثير من الحماس وإهدار الطاقة. ونحن، أنفسنا، غير قادرين على التصرف وفقًا لذلك. عندما يقاتل شخص ما بشدة ضد شيء ما، أفهم أن هذا الشخص يجب أن يبدأ في النظر داخل نفسه. لا أنكر حقيقة أن النساء قد تم إقصاؤهن إلى حد كبير من أحداث العالم. وهذا بلا شك غير مبرر. لكني لا أعرف حتى الآن ماذا سيحدث، المرأة عندما تكون في الحياة العامة بالكامل. أود أن أؤكد أنني لست ضد هذا، أنا مع ذلك، لكن لدي انطباع بأنها لن تجد نفسها هناك. لن تجد الرضا.

إيرينا: أنا أتفق معك. طالما أن القيم الذكورية مهيمنة، فسيكون من الصعب على المرأة الدِّفاع عن حقها في هذا العالم في ظلِّ القيم الذكورية التي تسودُ في حياتها المهنية.

تاركوفسكي: أنت مخطئة. بالنسبة إلي، لا يوجد شيء مزعج أكثر من امرأة لها مهنة كبيرة. ليس لأنني أخشى على حقوقي الذكورية، ولكن لأنني أراها شيئًا غير طبيعي. هناك امرأة تسلك طريقا كان يجب أن تتجاهله. فقط شعور مضلل وتنافسي للرجل جعلها تفعل ذلك. على أي حال كيف حدث هذا؟ هل تريد المرأة أن تكون مثل الرجل؟ هل تريد أن تثبت قدراتها المماثلة للرجل؟ لا أشك في أن المرأة يمكن أن تؤدي وظيفة الرجل. هنا في إنجلترا، ناضلت امرأة في تجربتها السياسية وهي واحدة من أقوى السياسيين. كسياسية تتصرف بشكل صحيح. إنها في صراع مع الكثير من الناس، لكن بالنسبة إلى للسياسي فهذه علامة جيدة. السياسي الذي يرضي هو شخص سيء. على السياسي أن ينجز شيئًا ما يجعله لا يحظى بشعبية. خلال نزاع فوكلاند، يمكن للمرء أن يكره هذه المرأة، لكن وجهة نظرها فيما يتعلق بغزو غرينادا كانت مفهومة. قدرة المرأة على القيام بعمل الرجل ليست شيئًا مميزًا. بالطبع يمكنها فعل ذلك. لكن هذا لا يثبت شيئًا.

إيرينا: يمكن للمرء أن يفهم مارجريت تاتشر. ليس من المستغرب أن تضطر المرأة إلى تبني القيم الذكورية في مجال ذكوري. لا يوجد شيء آخر يمكنها فعله. ليس لديها خيار. ما يزعجني بشأن

بيانك هو فرضيتك لما يسمى بالطبيعة الحقيقية للمرأة. نظرًا لأن النساء عشن في عالم يهيمن عليه الرجال لعدة قرون، فمن الصعب إعادة صياغة طبيعة الأنثى وكيف يمكن للمرأة أن تخلق عالماً بقيم أنثوية.

تاركوفسكي: عفوًا، ما اسمكِ؟

إيرينا: إيرينا.

تاركوفسكي: اسمعي، لقد قلتِ للتوِّ إنَّكَ لستِ سعيدةً مع الطَّبيعة الأنثويَّة.

إيرينا: لا، لقد أسأتَ فهمي.

تاركوفسكي: لكن لا يمكن أن تكون هناك علاقة بين الرجل والمرأة مختلفة عن تلك التي كانت موجودة دائمًا، تلك التي كانت موجودة دائمًا. لأن عالمنا ثنائي الجنس، شئنا أم أبينا. ربما يوجد على كوكب آخر عالم واحد أو خمسة أجناس حيث يكون هذا النوع من الكوكبة ضروريًا لتأمين استمرار الحياة. ربما هناك خمسة أنواع ضرورية للحب الجسدي والروحي. لكن على الأرض، اثنان ضروريان. لسبب ما ننسى هذا دائمًا. نتحدث عن الحقوق والشرط والتبعية. لا نتحدث أبدًا عن حقيقة أن المرأة امرأة والرجل رجل. قد يكون اعتراضك الوحيد هو أنك لا تحبِّينَ ذلك.

إيرينا: أجد صعوبة في قبول أنك تضع المرأة دائمًا في وضع التبعية بالنسبة إلى الرجل، وليس العكس أبدًا، وأنك تزود المرأة

بصفات الحب والتضحية بالنفس للرجل، في حين يبدو أنك أنت متعطش للحب والقدرة على التضحية. لكن بالنسبة إلى البعض، هناك سبب غير معروف بالنسبة إلي لا يبدو أن لديك القدرة على الشعور بهذه المشاعر.

تاركوفسكي: لا أعرف، ربَّما. لا يمكنني الحكم على ذلك. أجد صعوبة في بناء الجمل مثلك.

إيرينا: الأنوثة بالنسبة إلي لا تكمن في الاعتماد على شخص آخر، ولذا لا أجد نفسي في بطلات فيلمك. كل هؤلاء النساء عبارة عن أقمار صناعية تنجذب إلى كوكب الإنسان، دون أدنى احتمال للديناميكية الذاتية.

تاركوفسكي: هذا غريب. لقد تلقيت الكثير من الرسائل من النساء، في موسكو، اللاتي أخبرنني أنني نجحت في فيلمي المرآة في فتح واختراق عالمهنَّ الذي اعتقدنَ أنه يتعذر الوصول إليه وغير شفاف لبقية العالم. ربما لديك زاوية شخصية مختلفة. لديك مطالب مختلفة. من الواضح أنك لست مثل الأم في المرآة. المرآة تدور حول والدتي. إنه ليس خيالا. إنه قائم على الواقع. لا توجد حادثة خيالية واحدة فيه. ربما أنت على حق ولم تجدي نفسك هناك.

إيرينا: لقد تأثرت كثيرًا بحالة الإنسان الأساسية وعلاجك لها، خاصة في فيلم المطارد وسولاريس. هذا هو سبب وجودي هنا.

تاركوفسكي: المرأة لن تغزو الرَّجل بطريقةٍ ذكوريَّةٍ أبدًا.

إيرينا: فقط في مجتمع منحرف ومجتمع ذكوري، يمكن أن تكون الشخصية أحادية الجنس.

تاركوفسكي: بدون الحب الكامل للمرأة، ستكون العلاقات بين الرجل والمرأة مختلفة.

إيرينا: نعم، سيكونون مختلفين. يجب أن يكونوا مختلفين. حاول أن تتخيل لثانية واحدة أن تكون امرأة تم قيادتها للعيش من أجل الآخرين لقرون، وليس لنفسك أبدًا، ودائمًا يتم التخلص منها للآخرين. هل يمكنك الشعور بالعبء؟

تاركوفسكي: وهل تظنين أنَّ الأمر أسهل بالنسبة إلى الرَّجل؟

إيرينا: أبدًا. الطريقة التي تسير بها الأمور الآن هي صعبة لكليهما.

تاركوفسكي: أن تكون رجلاً أمر صعب مثل أن تكون امرأة. البؤس قائم على شيء آخر. نحن نعيش في مجتمع حيث المستوى الروحي للإنسان منخفض للغاية. ونعلم أننا ننام اليوم وقد لا نستيقظ غدًا. إذا ضغط بعض المجانين على زر، فستكون ثلاث قنابل كافية للقضاء على الحياة على هذا الكوكب. لا يعني ذلك أننا لا ندرك ذلك، لكننا ننسى باستمرار. اهتماماتنا الروحية مستعبدة بالمادية إلى درجة أنه يتعين علينا التعامل مع قضايا ما كان يجب أن تطرأ على الإطلاق. إن تطوير الأسئلة الاجتماعية هو نتيجة لمضادات الروحانية المجنونة لدينا. لن تفكر المرأة التي تحققت روحيا في الشعور بالاستعباد أو الإذلال في علاقتها بالرجل. تمامًا كما لا يفكر الرجل

الذي يتغذى روحيًا أبدًا في مطالبة امرأة بشيء ما. أنت وحدك، من خلال قوة حجتك، أوصلتني إلى إجابات مثل هذه. يجب أن يكون الحديث عن مثل هذه الأمور غريبًا علينا. حقيقة أننا نتحدث عنها تظهر أن شيئًا ما ليس في محله. يجب أن تكون المشكلة شيئًا طبيعيًا. لكن الحقوق التي تم تحقيقها بالفعل أو التي لا يزال يتعين تحقيقها للمرأة لن تعطي المرأة تأكيدًا على نفسها. على العكس من ذلك فقط ستشعر بالإذلال. «لماذا» تسأل نفسها، «تفعل، إنسان مختلف تمامًا عن أماه. لماذا أعيش حياة الرجل؟» هذه المشاكل هي علامات على اللا روحية لدينا. لقد قابلت نساء مذهلات / مذهلات في روحانياتهن. لم تشغل هؤلاء النساء أنفسهن بمثل هذه المشاكل، لكنهن أظهرن أنفسهن ثروة داخلية، مثل هذه العظمة الروحية، مثل هذه القوة الأخلاقية، بحيث يجب على كل رجل أن يركع على ركبتيه ولا يشعر بالخجل بل بالشرف. كما تَرَيْن، هذه هي النقطة. إذا بدأنا في توضيح علاقاتنا فنحن بالفعل في حالة سيئة. إن الشوق إليها هو أحد أعراض استياءنا وليس البحث عن العدالة. هاتان فئتان مختلفتان تمامًا. أرى أن النساء في وضع رهيب اليوم. المرأة المحبة حقًا لا تطرح أسئلة من هذا القبيل. هي ليست مهتمة به.

إيرينا: إن المرأة المحبة حقًا لا تحصر حبها في الرجل، بل تمتد إلى العالم. لقد تحدثت عن التهديد النووي الذي نشأ من خلال هيمنة الذكور.

تاركوفسكي: السيدة كارو أيضًا تعملُ على هذا.

إيرينا: نحن نتحدث عن القيم الذكورية التي تهيمن على العالم. في مجتمع يكون فيه للقيم الأنثوية تأثير قوي، ربما لم ينتج عنه مثل هذا التهديد المروع. كيف تتخيل أن امرأة اليوم، وهي تعرف صراع الفناء، لن تشعر بالمسؤولية والتواصل، ولكنها بدلاً من ذلك تضحي بنفسها في حب كامل لرجل واحد.

تاركوفسكي: هذا صادم، هذا صادم. أنا أتفهم ما تقولينهُ. لكنني مندهش يا إيرينا، أنت مخطئة إذا كنت تعتقدين أن الرجل لا ينزعج من نفس المشاعر والهموم. إذا كنت تعتقدين أن الرجل هو سيد هذا الكوكب، فأنت مخطئة.

إيرينا: إذن من هو السَّيد؟

تاركوفسكي: إنَّهُ هو.

إيرينا: أينَ هو؟

تاركوفسكي: (مشيرًا بإصبعهِ إلى أعلى) هل ترينَ تلكَ النقطة؟ نحن نناقش الأحداث وليس الأسباب. نحن نتحدث عن أهم شيء. إذا كان الإنسان يعيش دون معرفة سبب وجوده، دون أن يعرف سبب ولادته في هذا العالم ولماذا سيعيش لعدة عقود، فيجب على العالم أن يأتي إلى الحالة التي هو عليها الآن. تعامل الإنسان، منذ عصر التنوير، مع أشياء كان يجب عليه تجاهلها. بدأ يتجه نحو الأشياء المادية. سيطر التعطش للمعرفة على الإنسان، وخاصة الذكور. لا تتعطش النساء للمعرفة مثل الرجال. لحسن الحظ.

إيرينا: قد يكون لدى النساء حساسية تجاه التصورات الأخرى.

تاركوفسكي: نعم بالضبط. لذلك أدركت ذلك. وماذا حدث؟ بدأ الرجل يرقص حول نفسه كما لو كان أعمى. باستثناء اليدين، لم يبقَ عضو يدرك العالم. لقد أدركنا بالفعل الكثير من هذا العالم ويعتقد المرء أن هذا سيكون كافياً للوصول إلى السعادة والانسجام. لا، على العكس من ذلك. كلما «عرفنا المزيد عن العالم»، يرى المتخصصون الأكثر وضوحًا أننا، في الواقع، نعرف أقل من أسلافنا. نحن في قوة الارتباك. إذا كنت أعمى ولمست مشعاعًا باردًا، فستشعر أن العالم من حولك بارد أو العكس صحيح عند تشغيل الحرارة. هذا لا يهم. لكن هذا الإدراك لا علاقة له بالعالم الحقيقي؛ إنه يشير فقط إلى حاسة اللمس. إنه لأمر مثير للشفقة أن نعتقد أن تصورنا للعالم يعتمد على حقيقة أن التدفئة قيد التشغيل أو الإيقاف. لقد قررنا أننا نعرف الكثير عن العالم. لا نعرف شيئا. الجزء الصغير من العالم الذي لدينا الآن فكرة غامضة عنه، لا يعطينا صورة شاملة، لأن العالم لانهائي. في رأيي أن شفقة الوجود البشري لا تكمن في الفهم. هذه هي مهمة الإنسان الفكرية، ولكنها ليست المهمة الأساسية. مشكلة الإنسان هي العيش بمعرفة معنى الحياة. كم هو غريب أن ننظر إلى العالم من جانب عملي ومربح ومفيد. نستمر في إنتاج الأطراف الصناعية. كل التقنيات مبنية على ذلك. اخترعنا الطائرات لأننا سئمنا ركوب الخيل. نفكر في إثراء حياتنا من خلال التحرك بشكل أسرع. هذا خطأ أساسي يمكن رؤيته بالعين المجردة. نجد طاقة

جديدة عن طريق شطر الذرات. وكيف نستخدم هذه الطاقة؟ نحن ننتج القنبلة الذرية، السلاح الانتحاري. أنا أقول إننا غير قادرين على استخدام هذه الاكتشافات بشكل صحيح. هذا لأن الإنسان لا يعرف لماذا يعيش. يعتقد العالم أن هدفه هو الاكتشافات. هذا نهج عملي للحقيقة. الفنان يعيش لإنتاج أعمال فنية. يعيش كل فرد بواجبات معينة، ويشعر الجميع بعدم المساواة ويغارون من الآخر، عندما يجب على الجميع استيعاب هدفه الوحيد في الحياة والعيش فيه. على هذا الأساس، الجميع على حق ولهم حقوق متساوية: فنانون وعمال وكهنة ومزارعون وأطفال وكلاب ورجال ونساء. إذا ظل هذا الإحساس بالحياة مختبئًا فينا، فإننا نبدأ في التعثر وابتكار مشاكل لن تكون موجودة إذا أدركنا معنى الحياة. هذه وجهة نظري. إذا أخذناها من البداية، كل شيء يبقى في مكانه. تطورت أزمة حضارتنا من عدم التناسب. هناك مفهومان في تنافر - مفهوم التطور المادي ومفهوم التطور الروحي.

إيرينا: هل بدأ هذا مع أفلاطون؟

تاركوفسكي: لا، قبل ذلك بكثير. بدأت عندما قرر الإنسان أن يدافع عن نفسه ضد الطبيعة ورجال آخرين. تطور مجتمعنا على هذا الأساس الخاطئ. لا يرتبط الناس ببعضهم البعض في الحب، في الصداقة، بدافع الحاجة إلى الاتصال الروحي، ولكن من دافع للاستفادة. من أجل البقاء بشكل طبيعي. لكنني أعتقد أن الإنسان كان سينجو في أي حال، لأنه إنسان وليس حيوانًا. نعرف أمثلة

حيث عاش الإنسان في وئام مع الطبيعة وحقق أشياء مذهلة. على سبيل المثال، تلك الثقافات الشرقية الموثقة باللغة السنسكريتية والتي تمكنت من تحقيق التوازن بين العالم الروحي والعالم المادي. لا يزال لدينا آثار لتلك الثقافات، والتي تخبرنا أن الحضارة اتخذت اتجاهًا مختلفًا وأكثر صحة. قد يتساءل المرء لماذا ماتت تلك الحضارات. يبدو أنه نظرًا لأن الثقافات الأخرى تطورت بالتوازي معها وطوروا نوعًا من العداء تجاه بعضهم البعض، لم يكن لدى تلك الحضارات أي إمكانية لتطوير مفاهيمهم. الأسباب غير معروفة. على أي حال، يجب على الإنسان أن يدرك أنه ولد في هذا العالم بهدف الارتقاء روحياً فوق نفسه، للتغلب على ما نسميه الشر، الشر الذي مصدره في الأنانية. الغرور هو أحد أعراض حقيقة أن الإنسان لا يحب نفسه، وأن لديه فهمًا خاطئًا لمفهوم الحب. هذا هو مصدر تشويه كل شيء. إن حماقة علمنا وأخطائه ونتائجه المدمرة ليست نتيجة حقيقة أن المرأة لم تتولّ زمام الأمور في الوقت المناسب، ولكن الرجل ليس في أعلى مستوياته روحيًا. إذا تحركت البشرية في اتجاه القيم الروحية ولم تكن تبحث عن مصدر للطاقة، بل عن مصدر روحي، فلن يكون كل هذا الذي نتحدث عنه موجودًا. ثم ينمو الإنسان بشكل متناغم تحت سيطرة العملية الروحية. لا أعتقد أن العملية الروحية يمكن أن تنتج أحادية الجانب مثل العملية الفكرية. الروحانية تتضمن بالفعل مفهوم الانسجام. كل شيء آخر، كما قد تكوني على صواب، هو ثانوي. إذا لم تتعرّفي على نفسك في أفلامي،

فهذا لا يعني أنني كنت مخطئًا. لقد قلت الحقيقة عن النساء اللواتي أردت تصويرهن. قد لا يعجبك. أم تريد مني تصوير المرأة بمعنى الواقعية الاجتماعية؟

إيرينا: هل لديكَ أحكامٌ مسبقةٌ تجاهي؟

تاركوفسكي: كلا، أنت مخطئة؛ أنت من لديها أحكامٌ مسبقةٌ ضدي. أعتقد أنك يجب أن تسأل/ تسألي الرجل الذي تعيشينَ معه، «لماذا أنت بهذا الغباء؟» هذه هي الطريقة التي يجب على المرء أن يطرح بها السؤال.

إيرينا: إذا كان هذا هو السؤال الأساسي بيني وبين الرجل، فلن يكون هناك وقت لطرحه، لأنني سأكون قد غادرت قبل طرحهِ.

تاركوفسكي: مفهوم. أنت تعلمينَ أننا ننتج هذه المشاكل الثانوية، نحاول حلها ونعتقد أنه يمكننا إنقاذ العالم الذي يمر بأزمة. لكننا نرتكب خطأ. في رأيي، من الخطير حقًا أن تنشغلي بأسئلة من هذا القبيل لأنها تمنعنا من الشيء الرئيسي، عن النضال من أجل الروحانية. إن النضال من أجل الروحانية يتم خوضه على جميع الجبهات. هذه هي الطريقة التي يفهمها الجميع. الجميع، أيضًا شخص غير متعلم ولكنه متطور روحيًا، يفهم المشكلة الرئيسية. على سبيل المثال، عشت في قرية بالقرب من روما. هناك قابلت رجلاً كان يعمل في التربة طوال حياته. أخبرني عن حقيقة أن العمل في الزراعة، كما نفهم جميعًا، مهم جدًا، على الرغم من أنه يدفع أقل

من أي شيء آخر. قال: «إذا كنت مهتمًا بأرباحي الخاصة، فسأضطر إلى ترك الزراعة وفتح محل بقالة، على سبيل المثال. عندها سأكون ميسور الحال. لكنني لن أفعل ذلك أبدًا»، قال هذا غير المتعلم تمامًا رجل. «ولماذا؟» أنا سألت. أجاب: «كيف يمكنني ذلك؟ لا يمكنني السماح لنفسي أبدًا». انظري، هذا الرجل لديه حس المسؤولية. هذا يثبت روحانيته. ليس لأسباب مادية، ولكن بدافع حبه لعمله، يبقى في المزرعة أو يقدم تضحيات من أجل المجتمع. في هذا يكمن جمال روحي معين. لا يمكنه مغادرة التربة. ونحن، بالتأكيد الأشخاص المتعاطفون، يمكننا مغادرة الأرض بضمير هادئ. هذا المزارع لديه معايير أخلاقية عالية، ولهذا أحببته.

إيرينا: لديهِ احترامٌ للتربة.

تاركوفسكي: احترامٌ للتربةِ وللإنسان وقبل كل شيء لنفسه. هذا هو الأهم. يحترم نفسه. إنه يحافظ على عالمه الروحي الداخلي. هذا مهم جدا. وليس لديه مشاكل. الرجل الذي لديه إحساس حقيقي بالمسؤولية تجاه نفسه ليس لديه مشاكل أساسية. نريد أن نعيش، ونفهم معنى الحياة، ونفي بمسؤولياتنا تجاه الحياة على هذه الأرض، لكن في كثير من الأحيان لا يمكننا تحقيق ذلك. نحن ما زلنا ضعفاء جدا. لكن من المهم أن تختار بهذه الطريقة. طالما أننا لا نستطيع الإجابة على هذا السؤال، فلن يسمح لنا بالرحيل. لسوء الحظ، المجتمع اليوم في طريق مسدود. نحن بحاجة إلى وقت لإعادة بناء مجتمعنا روحياً. لكن ليس لدينا الوقت بعد الآن. بدأت

العمليات، تم الضغط على الأزرار وبالتالي تعمل بشكل مستقل الآن. أصبح الناس والسياسيون عبيدًا للأنظمة التي نصبوها بأنفسهم. لقد أخذ الكمبيوتر بالفعل زمام المبادرة على الإنسان. لكي يتوقف الكمبيوتر عن العمل، سوف يتطلب الأمر عملاً روحيًا لم يعد لدينا وقتًا للقيام به. الأمل الوحيد هو أنه في اللحظة الأخيرة عندما لا يزال هناك وقت لإيقاف تشغيل الكمبيوتر، سيتم استنارة الإنسان من الأعلى. فقط هذا ما يمكن أن ينقذنا.

إيرينا: نحارب باستمرار شيئًا ما ونحمي أنفسنا منه، لأن الطريق المسدود أصبح ضيقًا جدًا. الجدران تضيق علينا. محادثتنا هي مثال ممتاز. أنت تحاربني وأنا أحاربك.

تاركوفسكي: لأكون صادقًا معك، لم أعتقد أنك ستأتينَ. لكنك الآن هنا وعلينا التحدث مع بعضنا البعض. نعم، الإنسان يحارب العدو الخطأ. المرأة تحارب الرجل، الرجل يحارب المرأة، الرجل يحارب الرجال الآخرين، المرأة تحارب النساء الأخريات. دولة تقاتل دولة أخرى، مجموعة تقاتل ضد تطوير الصواريخ، مجموعة أخرى تحارب شيئًا آخر، لذلك نحن جميعًا نحارب شيئًا ما، بدلاً من القتال مع أنفسنا. نحن أسوأ عدو لنا. هذا هو المكان الذي يجب أن تدور فيه المعركة. أنا أيضًا أكثر أعدائي رعباً وأستمر في سؤال نفسي إذا كنت سأحاصر نفسي أم لا. هذا هو معنى حياتي. لن أكون قادرًا على الهدوء قبل أن أعرف ما إذا كنت قد حاصرت نفسي. ولدت لأحاصر نفسي أو أُحاصر.

إيرينا: أنا مهتمَّة بشكل خاص بفيلمك الجديد الحنين إلى الماضي. هل أنت معنيٌّ بمسألةِ الهجرة؟

تاركوفسكي: لا يتعلَّقُ الفيلم بمسألةِ الهجرة، إنه فيلم عن الحنين إلى الماضي، عن الشعور بالحنين إلى الوطن، عن الشوق للوطن. هذا كل شيء. هذا ما يدور الفيلم حوله.

إيرينا: ماذا يعني لكَ الوطن؟

تاركوفسكي: الوطن هو البلد الذي ولد فيه المرء، حيث نشأ، وترتبط بثقافته، وحيث يتأصل المرء. قضيت وقتًا في الولايات المتحدة الأمريكية وأذهلتني تلك الدولة - أرض بلا جذور. الجذور ظاهرة للعيان هناك! من ناحية، يجعل البلد ديناميكيًا وخاليًا من التحيزات. من ناحية أخرى، الروحانية مفقودة. يبدأ الناس حياة جديدة في مكان آخر ويفككون الروابط مع الماضي. هذه قضية عميقة. في أمريكا وجدت الطمأنينة للأفكار التي أهتم بها في الحنين، فمن الصعب بشكل لا يصدق أن أعيش هكذا. تبدأ كل المشاكل بالخروج من السياق التاريخي. هذا ما يدور الفيلم حوله. كيف يمكن لشخص أن يعيش بشكل طبيعي كامل إذا قطع جذوره؟ في اللغة الروسية، «الحنين» مرض يهدد الحياة.

إيرينا: إنَّهُ لمن المغري للغاية أن ننفصلَ عن كل شيء.

تاركوفسكي: مغرٍ؟ نعم هذه هي العبارة الصحيحة.

إيرينا: هي فرصة أيضًا.

تاركوفسكي: لا، هي ليست فرصة.

إيرينا: أ ليست كذلك؟

تاركوفسكي: ليست فرصًا إيرينا، لا فرصَ هناك.

إيرينا: فرصةٌ للفردانيَّةِ.

تاركوفسكي: الإنسان ليسَ مهيَّأً لها إلى الآن.

إيرينا: قرننا قرن بدوي. إن اختلاط الشعوب يحدث أكثر فأكثر؛ هناك المزيد والمزيد من المهاجرين. ربما ستتغلب على الحنين إلى الماضي في غضون قرون قليلة.

تاركوفسكي: سيحدثُ ذلكَ تدريجيًّا وبشكل طبيعي. لكن المشكلة أعمق. وأنا متأكد من أنك لن تختلفي عندما أقول إنه من غير الطبيعي أن ينقسم الكوكب إلى مناطق نفوذ. هذا غير طبيعي لأنه لم يكن الإنسان هو من خلق هذا العالم. ليس للإنسان حقوق في ذلك. حقه أن يعيش على هذه الأرض ويكبر روحيا، ولا يقسم الكوكب بالأسلاك الشائكة ويحافظ على الانقسام بالأسلحة النووية. هذا النشاط غير إنساني. وقد أفرز هذا الظرف مشاكل أخرى: حنين، حضارة، مواجهة. ماذا يمكن أن يأتي من هذا الموقف؟ إذا اعتقدت أنني على حق وجاري مخطئ، وإذا كنت أختلف معه تمامًا ولم أرغب في التفكير معه، فسوف ينتهي الأمر بمواجهة مفتوحة. ليس هناك إمكانية أخرى. نحن نعيش بطريقة غير إنسانية. فيلم الحنين يهتم بالسؤال: كيف نعيش؟ كيف يمكننا

إيجاد طرق للتوصل إلى اتفاق في هذا العالم المنقسم؟ لا يمكن تحقيقه إلا من خلال التضحية المتبادلة. الشخص غير القادر على التضحية لا يمكنه توقع أي شيء.

إيرينا: هل أنتَ نفسكَ قادرٌ على التَّضحية؟

تاركوفسكي: من الصعب قول ذلك. أنا غير قادر مثل أي شخص آخر. لكني آمل أن أتمكن من القيام بذلك. آمل ذلك، لأنني إذا مت دون إثبات هذه القدرة لنفسي، فسيكون الأمر محزنًا.

إيرينا: وكيفَ ستحقِّقُ ذلكَ؟

تاركوفسكي: كيف؟ لا أعرف. من خلال العيش بطريقة لائقة في سعيي لتحقيق ما أؤمن به. لكن مهنتي تشكل عائقاً. لست متأكدًا من أن ما أقوم به مهنيًا هو أمر ضروري حقًا، إذا كان عليّ الاستمرار في القيام بذلك.

إيرينا: ما الذي ترغبُ في القيامِ بهِ؟

تاركوفسكي: أحيانًا يبدو مجال عملي سخيفًا بالنسبة إلي فهناك أشياء أكثر أهمية في هذه الحياة. كيف تتعامل مع هذه الأشياء، وكيف تجد نفسك فيها، إذا كانت هناك طريقة إيجابية في الفن على الإطلاق، فهذا هو السؤال. لذلك يقوم المرء بتعليم الآخرين دون أن يكون مستعدًا، وهذا يزعجني. كان ليو تولستوي منزعجًا من هذا السؤال طوال حياته.

إيرينا: كيفَ تعكسُ السِّينما تكوينكَ الذَّاتي؟

تاركوفسكي: أعتقد أنني انعكست في أفلامي، وهذا لا يرقى إليه الشك. إذا كان هناك تطور، فأنا لا أعرف. لم أستطع ببساطة إنتاج أفلام دون استحضار شخصيتي.

إيرينا: عندما أقارن أفلامك، يتولد لدي انطباع أنك تعمل بنوعٍ من التَّقشف.

تاركوفسكي: نعم هذا صحيح. أود أن أكون هكذا. في فيلمي الأخير، أعتقد أن كل شيء تم التعبير عنه ببساطة أكثر من عملي السابق. بالنسبة إليك، بوصفكِ من ضمن المشاهدين، لا يمكن للمرء أن يقومَ بذلكَ بشكلٍ صحيح كلِّيًا. ومع ذلك، سيكون هناك دائمًا ملايين الأسئلة.

إيرينا: هل تتحدَّث عن المشاهدين بشكلٍ عام؟

تاركوفسكي: لم أفكر البتَّةَ في المشاهد. كيف يمكنني ذلكَ؟ ماذا علي أن أفكر؟ هل يجب أن أعلمه؟ أم سأكتشف ما يعتقده جون سميث في لندن أو فاسيل إيفانوف في موسكو؟ سأكون أكبر زائف لأتظاهر بأنني أعرف ما يعتقده شخص آخر، ما هو عالمه. إذا كنت أرغب في فعل أي شيء على الإطلاق، فلا يمكنني فعل ذلك إلا بطريقتي وأخذ المشاهد على قدم المساواة لي. لذلك أنا لا تساوم/ أتساوى. إذا كنت غير متأكد من شيء ما، فأنا أعتقد أن المشاهد يشعر بنفس الطريقة وأحاول توضيح ذلك في فيلم لنفسي وللمشاهد.

إيرينا: ما هو شعورك عندما تكون في بلد أجنبي؟

تاركوفسكي: لقد صنعت فيلمي «الحنين إلى الماضي» في بلد أجنبي. في الأساس لا أرى أي فرق. هناك فرق لكنه ليس كبيرا.

إيرينا: يعمل المخرج التشيكي ميلوس فورمان كمهاجر في الولايات المتحدة منذ عام 1968. ويقول إن الفنان في المعسكر الشرقي يتعرض لضغوط أيديولوجية ويتعرض في الغرب لضغوط تجارية. ما رأيك في هذا القول؟

تاركوفسكي: نعم، أشعر بضغط تجاري كبير هنا. لكنني غير قادر على صناعة الأفلام تحت ضغط خارجي.

إيرينا: هل تستطيعُ فعلا التَّخلّص من الوصاية؟

تاركوفسكي: لا أعتقد أنني أستطيع التعامل مع الوصايات، وأن أزجَّ بها في عملي. لذلك لا يحدث أي فرق بالنسبة إلي حيث أعمل. أعلم أنني غير قادر على تلبية الطلبات. إذا لم أكن أتعامل مع أفكاري الخاصة، فلن أتمكن من إدراكها. بالطبع هناك عوائق كبيرة.

إيرينا: والدك، أرسيني تاركوفسكي، شاعر غنائي مشهور. مجاله وخالدٌ مجال الشعر. يخضع مجال الفيلم الخاص بك للتغيرات الزمنية. ما هو شعورك عندما تكون قريبًا جدًا من نفس الاسم؟

تاركوفسكي: هذا لا يزعجني على الإطلاق. أنا أختلف معك - في الفن لا يوجد تمييز بين مجال أكثر أو أقل أهمية. الجودة فقط هي

التي تهم. وهناك قصائد جيِّدة وقصائد سيئة كما توجدُ أفلام جيدة وأفلام سيئة.

إيرينا: يبدو لي أنك تعمل بالرموز. في فيلم سولاريس، يعود البطل إلى منزل والديه تحتَ زخَّاتِ المطر. المطر غزير، يخترق المنزل، يتساقط على الأب. هل هذا المطر يعني الوطن، هل يعني الذكريات الماضية؟

تاركوفسكي: الرمزية موضوع معقَّد. أنا عدو للرمزية. إن الرمزية فكرة ضيقة جدًا بالنسبة إلي، لأن الرموز موجودة هناك لفك تشفيرها. لكن الصورة الفنية لا يمكن فكها. إنه مكافئ للعالم الذي نعيش فيه. المطر في سولاريس ليس رمزًا، إنه مجرد مطر يزداد أهمية للبطل عند نقطة معينة. لا يرمز إلى أي شيء. إنها تعبر عن شيء ما. هذا المطر هو صورة فنية. فكرة الرمز محيرة للغاية بالنسبة إلي.

إيرينا: ماهي مشاريعكَ المستقبليَّة، هل تفكِّر في البقاء في الغرب لفترةٍ من الوقت؟

تاركوفسكي: نعم، لكني لا أعرف حتى الآن أين سأصنع فيلمي الجديد. سأقوم بفيلمٍ مقتبسٍ عن هاملت. نحنُ نبحثُ عن الدَّعم من قبل معهد سينمائي سويدي وهيَ نفسها المؤسسةُ التي تُموِّل بيرغمان.

إيرينا: هل يعني ذلكَ إنَّكَ ستسافرُ إلى السُّويد؟

تاركوفسكي: ليسَ بالضَّرورةِ، حلمي فقط أن أنجزَ فيلمًا عن هاملت.

إيرينا: هل لديكَ تصوُّرٌ عن الفيلم؟

تاركوفسكي: في الأساس، نعم، لكني لا أريد التحدث عن ذلك. الوقت باكر عن التَّحدث عن الأمر. في المقام الأول، أريد أن أنجزَ فيلم هاملت، ثم ربما فيلمًا آخر. لم أكتب بعد سيناريو هاملت. للقيام بذلك، أود البقاء في الغرب لمدة ثلاث سنوات تقريبًا.

إيرينا: دونَ العودةِ إلى الإتِّحاد السُّوفياتي؟

تاركوفسكي: أودُّ العودَةَ وهاملت بينَ يدي.

إيرينا: هل سيكون الفيلم باللغة الإنجليزية؟

تاركوفسكي: أعتقدُ ذلكَ.

إيرينا: هل تفكِّرُ في ممثِّلينَ مخصوصين؟

تاركوفسكي: لا، لم أفكِّر في الممثِّلينَ بعد.

إيرينا: ولماذا تريدُ أن تنجزَ فيلمًا حولَ هاملت؟

تاركوفسكي: لأن هاملت يتعاطى مع مشكلة معاصرة: السؤال الأكثر أهمية الذي ستحدد إجابته ما إذا كانت البشرية ستنجو أو تنتحر. بالطبع، يجب أن أجد ما يعادل عمل شكسبير في المجال الفنّي الخاص بي. يجب أن أجد شكلي الخاص للتعامل مع الموضوع، أي أن أجد دراماتورجيا مختلفة.

حوارات مختارة

الشّاعر في مرآته

أندري تاركوفسكي

الشاعر في مرآته.. عبارة عن حوارات مختارة أُجريت مع المخرج الروسي أندريه تاركوفسكي (1932 - 1986)، وهو أحد أبرز روّاد السينما الشعريّة. وهذه الحواراتُ تغطّي زمنياً فترة اشتغال تاركوفسكي من أوائل الستينيات إلى السنوات الأخيرة في حياته، وتشمل تجربة المخرج العظيم مع أفلامٍ وُصِفت بالغموض والنخبوية: «طفولة إيفان»، «أندريه روبليف»، «سولاريس»، «ستالكر»، «المرآة»، «نوستالجيا».

فهذه الأفلام لا تهتمّ بالمألوف والمتوقّع، ولا تقدّم المعنى بوصفه معطى جاهزًا قابلًا للاستهلاك، بل بما يخلّفه المعنى في المتقبّل من أثرٍ، لذلك فهي أقرب إلى المحاورة التي تتناول الفرد والطبيعة فيما يشبه التناغم الروحاني، يقاربها تاركوفسكي ببصيرته الشعرية وبعينه المتمهّلة وبترتيب التفاصيل المشهدية على نحوٍ لا يباريه فيه أحد.

وليست حوارات هذا الكتاب سوى محاورة على محاورة تكشف عن فلسفة المخرج ورؤيته الفكريّة والفنيّة، وتضعنا في مغامرة ممتعة شيّقة مع علامة من علامات المشهد السينمائي العالمي.

حوارات مختارة
الشّاعر في مرآته
أندري تاركوفسكي





